Silvia Carandini   Mara Fazio

Il sipario magico di Emanuele Luzzati

officina edizioni

Il sipario magico di Emanuele Luzzati

Questo libro mi offre l'occasione di ricordare Franco Enriquez che con la sua generosità mi ha aperto tante porte del teatro in Italia e all'estero.

Emanuele Luzzati

1. 2. Lele Luzzati mentre dipinge le pareti del nuovo Teatro della Tosse a Genova.

Silvia Carandini   Mara Fazio

Il sipario magico di Emanuele Luzzati

FROM THE LIBRARY OF
EUSEBIO ZANETTI

Officina Edizioni

Questo libro esce in occasione della mostra *Il sipario magico. Percorsi teatrali di Emanuele Luzzati*, inaugurata a Roma, Palazzo delle Esposizioni, il 12 dicembre 1980, realizzata nell'ambito delle attività didattiche e di ricerca dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma.

Progettazione e cura: Silvia Carandini e Mara Fazio

Coordinamento e immagine: Maurizio Di Puolo/Meta Imago

Collaborazione: Giuliana Agrillo, Francesca Bizzarri, Roberto Ciancarelli, Aida De Lellis, Luciano Mariti

Gestione e amministrazione: Tecnomedia

La mostra è prodotta da: Opera Universitaria di Roma, Assessorato alla cultura del Comune di Genova, Società Tecnomedia, Consorzio Cooperativo Culturale. Con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma.

Le opere esposte provengono da: Teatro alla Scala di Milano, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Massimo di Palermo, Teatro Comunale di Firenze (Maggio Musicale Fiorentino), Teatro Comunale dell'Opera di Genova, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Teatro di Genova, Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Teatro di Roma, Gruppo della Rocca, Teatro della Tosse di Genova, Cooperativa Attori e Tecnici, Ditta Farani Roma. E inoltre dalle collezioni private di Luciano Codignola, Alessandro Fersen, Mara Fazio, Elena Gianini Belotti, Magda Mercatali, Valeria Moriconi, Emy Luckenbach, Luigi Squarzina, Aldo Trionfo, Marco Parodi, Alessandro Bertolazzi, Walter Cantatore.

Gran parte del materiale espositivo è stato messo a disposizione da Emanuele Luzzati.

Un ringraziamento a: Giorgio Bergami, Paola Bignami, Antonio Carollo, Roberta Carraro, Tonino Conte, Attilio Corsini, Paola De Benedetti, Giulio Gianini, Piero Ferrero, Alessandro Fersen, Sonia Finzi, Laura Lombardi, Gianfranco Maselli, Umberto Piombino, Pierluigi Rampini, Gianni Rodari, Gianni Rondolino, Edoardo Sanguineti, Donatella Ziliotto, e il personale tecnico del Teatro di Roma.

Referenze fotografiche: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, foto Giacomelli - Venezia, foto Buscarino - Bergamo, Luigi Ciminaghi - Milano, De Antoniis - Roma, Araldo De Luca - Roma, Gibifoto - Genova, G. Gravett - Londra, foto Leoni - Genova, foto Naretto - Torino, Marcello Norberth - Roma, Beppe Verruggio - Genova.

Indice

p.

9 *Edoardo Sanguineti*
Alfabetière

10 *Alessandro Fersen*
Storia di « Lea Lebowitz »

15 *Gianni Rodari*
Luzzati e i bambini

18 *Gianni Rondolino*
Emanuele Luzzati cineasta

21 *Giancarlo Maselli*
Luzzati e la musica

25 *Silvia Carandini - Mara Fazio*
Con pop e con propp: i percorsi teatrali di Emanuele Luzzati

33 Lea Lebowitz

40 Il flauto magico

53 I Pulcinella

61 L'incontro con Ruzante

66 Luoghi elisabettiani

75 La scena dipinta

90 La scena costruita

95 Scatole magiche, carri, camion

106 La scena del trovarobe

111 L'oggetto modulo

118 Personaggi, pupi, maschere, burattini

129 I manifesti

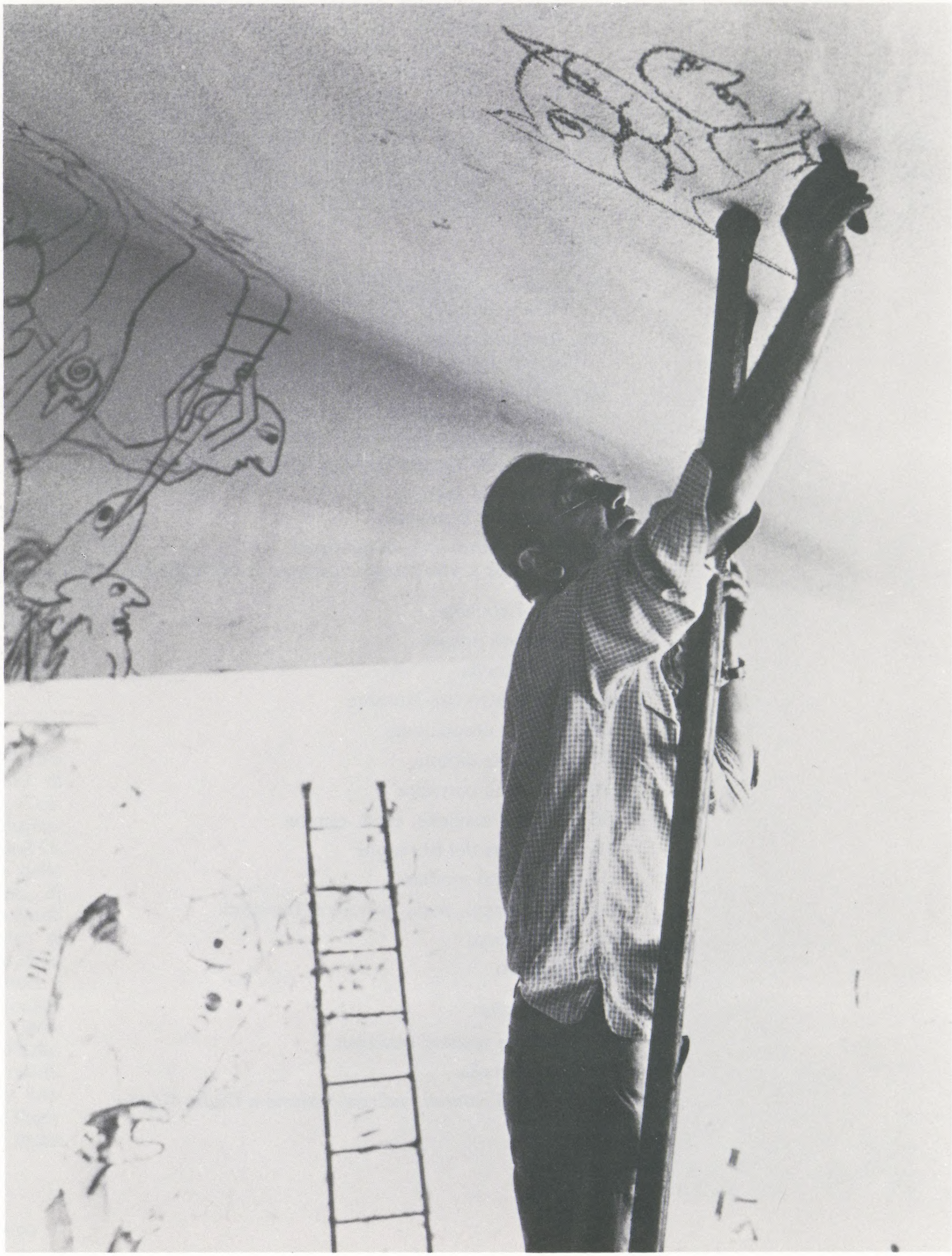
136 Il gioco

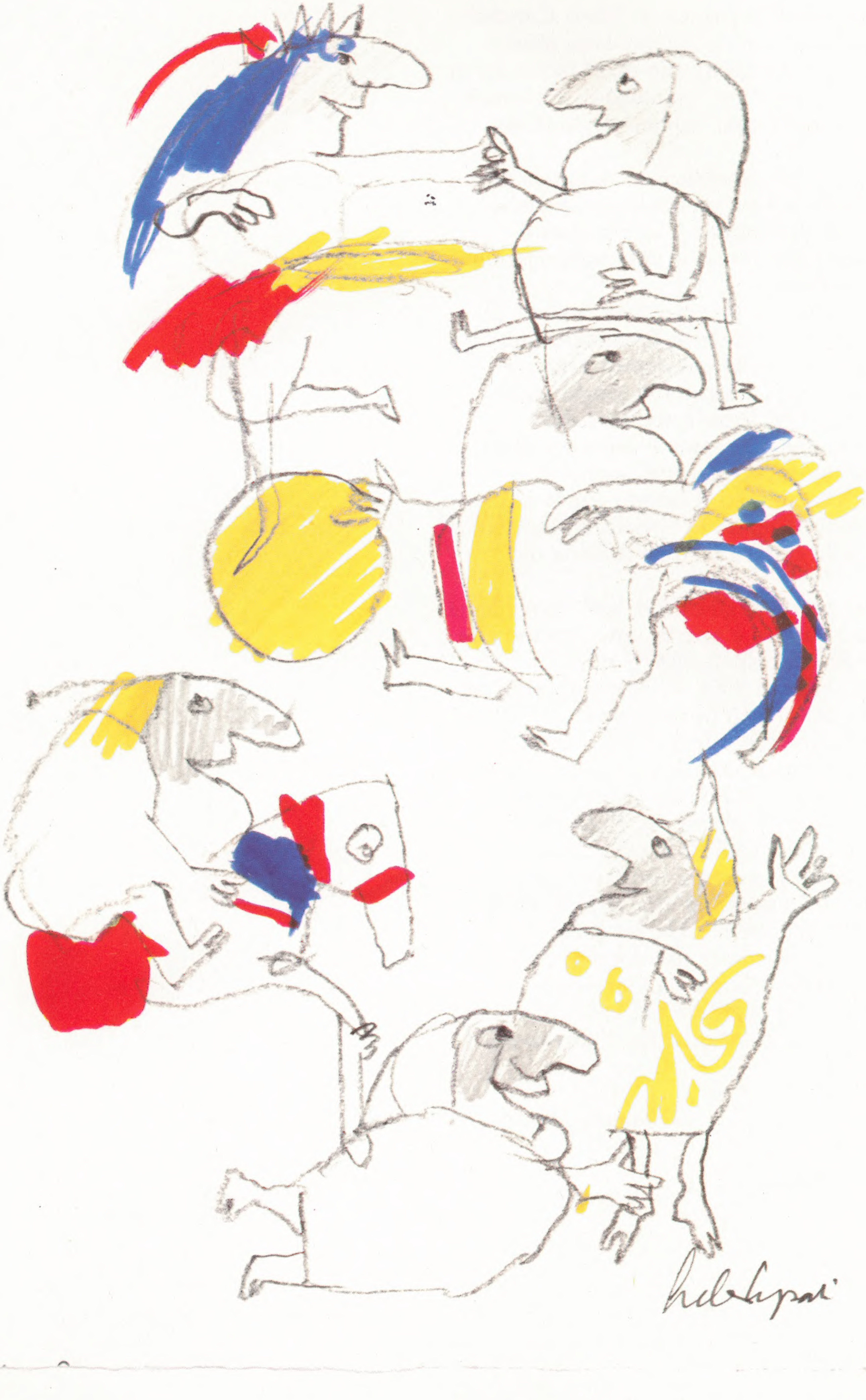
141 *Biografia*

143 *Scene e costumi realizzati*

157 *Bibliografia*

158 *Cartoni animati realizzati insieme a Giulio Gianini*





Il sipario magico, curato con fine perizia da Silvia Carandini e Mara Fazio, viene pubblicato in occasione della mostra che l'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma ha progettato, per presentare i percorsi di Emanuele Luzzati nel teatro e nello spettacolo italiano degli ultimi trenta anni.
La mostra si propone come sperimentazione didattica ed espositiva aperta a una verifica e a un confronto pubblico che travalica i limiti del consueto spazio universitario: l'attende infatti un lungo cammino nelle città italiane e nelle capitali estere dello spettacolo.
Il libro raccoglie testimonianze e percorre criticamente la lunga e complessa esperienza teatrale di Emanuele Luzzati nei temi e nei contenuti stessi della sua ricerca artistica — dalla scena modulare alla scena costruita ai luoghi scenici elisabettiani — individuando la serie complessa delle interrelazioni fra universo dell'immagine e universo dello spettacolo: pittore, illustratore, costumista, scultore, ceramista, autore di cartoni animati, Luzzati, con il suo segno fantasioso e ironico, ha inciso in episodi ed esperienze fra le più significative della cultura teatrale italiana dal dopoguerra a oggi.
Questa duplice presenza propone gli esiti di una nuova linea di ricerca che da qualche anno si è aperta, integrandosi con quelle sulla drammaturgia dello spettacolo e sulla problematica dell'attore, che dal 1952 — quando Giovanni Macchia fondò l'Istituto del Teatro proponendo all'Università di Roma un'ipotesi di teatro inteso come luogo di ricerca scientifica — costituiscono i fondamenti di un lavoro che ci ha visto uniti con uomini di teatro quali Eduardo, Grotowski, Besson, Ronconi, Fo, Gassman, Barba, e con editori quali Feltrinelli, Il Polifilo, Bulzoni.
L'incontro con Luzzati e con le edizioni Officina segnano dunque la presentazione della prima di una serie di ricerche sui rapporti fra spettacolo teatrale e universo delle immagini, fra l'attore e i fantasmi del suo doppio, che — proseguendo una linea ideale, indicata da Giovanni Macchia, che ancora vogliamo ricordare nel momento in cui lascia l'Università di Roma — caratterizzano l'attività del nostro Istituto.

Ferruccio Marotti

Istituto del Teatro e dello Spettacolo
Università di Roma
dicembre 1980

ALFABETIERE

per Lele

E come enigma, elenco effervescente:
M come morgante, maggiolino:
A come acrostico, arena, arlecchino:
N come naviglio, nodo, niente:

U come utero, umore, ustione, unguento:
E come eco, elefante, eva, evelina:
L come la luna lumachina:
E come etto, esperanto, esperimento:

L come la latta, lenta lente:
U come uva, urogallo, utente, urgente:
Z come zavorra, zio, zigrino:

Z come zampata zanzarina:
A come astolfo, anagramma, aspirina:
T come turco, trucco, testamento:

I come istrice, incanto, indovinello:

Edoardo Sanguineti
aprile 1980

Lele aveva bisogno di lezioni di francese per recarsi a studiare in una scuola di « Art et publicité » a Losanna; io, di ritorno da Parigi, dove avevo trascorso alcuni anni di studio e lavoro, avevo bisogno di guadagnare per riprendere la via della Francia, fino a che in Italia durava l'insopportabile dittatura. Così mi sono improvvisato suo maestro di francese. A Lele studentello raccontavo intanto il teatro che avevo conosciuto a Parigi, il glorioso teatro dei registi del « Cartel »: Dullin, Jouvet, Baty, Pitoëff... Lele ascoltava incantato i miei racconti. Ma non avevamo ancora alcuna intenzione di fare teatro: Lele dipingeva ritratti, io scrivevo di filosofia.
Anni dopo ci siamo incontrati in Svizzera, io profugo, lui ancora studente alla scuola di « Art et publicité »: quando finisce la guerra, si fa teatro insieme? È stata una reciproca proposta e promessa. Così è cominciato un sodalizio teatrale che, in mezzo alle molteplici attività teatrali di Lele e ai non molti spettacoli miei, non è venuto mai meno.
I « primordi » hanno avuto luogo a Genova, dove abitavamo: *La regina di Saba*, uno spettacolino mimico, in cui faceva capolino sulla scena la vocazione fiabesca di Lele e il suo gusto orientaleggiante (forse certi suoi cartoni animati si possono ricollegare a quella prima esperienza teatrale). Poi, un Molière realizzato a Palazzo Doria, con i « nobili »... Infine, nel 1946, il decollo verso il teatro fatto « sul serio ». Punto di partenza è stata una leggenda chassidica dell'Europa Orientale, contenuta in una lirica polacca: avremmo concentrato i nostri sforzi intorno a quella storia ricca di folklore e di poesia. Affittata una stanza a Courmayeur, posi mano alla penna: e lì nacque il nuovo testo teatrale, cui ho dato il nome dell'eroina Lea Lebowitz. Lele ne fu entusiasta. Di ritorno a Genova, una colletta fra simpatizzanti ci fruttò lire ventimila per fare lo spettacolo e su questa base di partenza decidemmo che lo spettacolo si poteva fare...
C'è uno schizzo di Lele che è il ritratto esatto di chi fossimo io e lui a quei tempi, Lele a rosicchiarsi l'unghia col ditino in bocca e il naso fra le nuvole, io con la pipa filosofica all'angolo della bocca a ruminare pensieri teatrali. Come quei due personaggi avulsi dalla realtà e aventi in orrore le cose pratiche della vita siano riusciti in un'impresa donchisciottesca come quella di mettere in scena uno

3. *Salomone e la Regina di Saba*, testo e regia di Alessandro Fersen, Genova, Teatro Augustus, 1945. Foto di scena.

4. Un personaggio di *Lea Lebowitz*, testo e regia di Alessandro Fersen, Milano, Teatro Nuovo, 1947.

spettacolo composito, con 15 attori, musiche, danze e cori, e a portarlo in giro per l'Italia — mi pare ancora oggi un fatto stupefacente. Forse è stata proprio la nostra felice ignoranza delle mille difficoltà dell'organizzazione, un'insipienza totale in fatto di cose teatrali — in una parola, il candore — che ha permesso la realizzazione della *Lea Lebowitz*.

Ci eravamo trasferiti a Milano nell'inverno 1946. Io cercavo attori e facevo il grande elemosiniere viaggiando lungo la penisola alla ricerca di fondi (le ventimila lire si erano presto volatilizzate in trattoria e alla stazione). Lele aveva trovato alloggio gratuito nella soffitta di una vecchia ricoverata temporaneamente all'ospedale per la frattura di una gamba e lì lavorava ai costumi dello spettacolo. Si levava di mattina, rompeva la sottile lastra di ghiaccio che si era formata durante la notte nella brocca dell'acqua, si lavava e, con cartacce, stracci, colla e pennelli, cominciava a modellare le maschere per la *Lea*: le famose maschere che sarebbero poi passate nei manuali e nelle storie della scenografia italiana e che ancora oggi mi sembrano le più espressive che siano mai apparse su un palcoscenico occidentale.

Guardandosi in giro, alla ricerca di carta da cacciare nella maschera che stava confezionando, un giorno Lele ha visto spuntare sotto la lastra di marmo, che poggiava sul comodino del letto della vecchia, certi foglietti di carta stampata. Li ha presi, sminuzzati e utilizzati per la cartapesta della maschera della Lamentatrice e di Mèndele il vagabondo. Una bella mattina la vecchia torna dall'ospedale, corre al letto e comincia a strapparsi i capelli proprio come la lamentatrice di Lea Lebowitz. I foglietti di carta erano... i suoi dollari, gelosamente nascosti sotto il marmo del comodino. Miseria della carta-moneta, potenza della cartapesta.

Attraverso difficoltà e accidenti di ogni genere, in quel lungo inverno del 1946/47, *Lea Lebowitz* cresceva lentamente. Provavamo in una sala gelida: gli attori, quando non erano « di scena », si munivano di lunghi pennelli e dipingevano le jute che Lele, armato di grandi forbici, ritagliava con piglio da sarto provetto. Oggi, dopo l'esperienza delle cooperative e delle sperimentali, tutto questo non ha nulla di sensazionale. Ma allora, che attori « laureati », di grandi speranze, accettassero di fare quel lavoro « sommerso » di pittori scenografi, era un altro dei miracoli della storia miracolosa di *Lea Lebowitz*: e questi attori si chiamavano Giusi Raspani Dandolo, Antonio Crast, Alberto Bonucci, Luciano Mondolfo, Luisa Rossi (sostituita poi, a causa di una malattia, da Franca Valeri alle sue primissime armi)... E, *last not least*, anche Lele Luzzati, che, attore, per ragioni di risparmio, faceva lo scriba con un ottimo senso della caratterizzazione, e infine io stesso che, fuggito un attore, ho dovuto fare l'Angelo della Morte con in dosso un mascherone altissimo, attraverso il quale non

5. Costume per *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare, regia di Alessandro Fersen, Teatro dei Parchi di Nervi, 1949.

vedevo né la scena né i miei interlocutori.
Qui si situa, in tanto candore, anche l'unico atto di « pirateria » culturale perpetrato da me e da Lele nell'interesse dello spettacolo: come penetrare nel grande circuito teatrale senza nomi di registi e di attori che facessero ditta? Ci presentammo a Remigio Paone direttore del Teatro Nuovo a Milano, proponendogli un... « teatro ebraico ». Di teatro ebraico non sapevamo quasi niente né io né Lele. Ma era appena finita la guerra, il testo della *Lea* era la testimonianza di una cultura finita coi suoi miti, le sue credenze, i suoi valori etici, nei lager di annientamento. Paone ci offerse seduta stante una stagione al « Nuovo »: e fu allora facile ottenere il « Valle » a Roma, la « Pergola » a Firenze, il « Goldoni » a Venezia e così via.
Tutto per il meglio dunque: salvo il capitale. In cassa non c'erano che spiccioli e, via via che ci si avvicinava alla « prima », le spese crescevano a dismisura. In quel frangente, fece la sua apparizione il signor Vitale, industriale tessile, che, trepidanti, andammo a trovare a Biella. Il signor Vitale ci ascoltò, apprezzò il nostro fervore, comprese tutto e firmò un assegno: mezzo milione! La *Lea Lebowitz* era salva: almeno fino al debutto.
Tutto sembrava svolgersi sotto il segno di una felice fatalità, sicché neppure l'esplosione del successo alla « prima » ci stupì eccessivamente: e *Lea Lebowitz* iniziò la sua tournée attraverso l'Italia. Ma ormai la barca faceva acqua da tutte le parti e si arenò definitivamente a Modena, dove restarono i bauli e le scene. Riuscimmo solo a salvare qualche maschera e ognuno riprese la via di casa col borsellino vuoto e una meravigliosa leggenda in tasca.
Nell'allestimento della *Lea* erano già presenti in germe tutti gli elementi dell'arte teatrale di Luzzati, il suo modo di fare teatro. Parlo intenzionalmente di teatro tout-court e non di scenografia: Luzzati non è mai stato solo uno scenografo. È uno che ha trovato sempre il modo di narrare un testo a modo suo, di interpretarlo attraverso la scenografia: e così ha contribuito all'impostazione registica di molti spettacoli miei e altrui.
Nel fare « a mano » la *Lea* c'era poi quel gusto manuale del teatro cui Lele non avrebbe mai rinunciato: anche nel suo lavoro di ceramista, nei suoi affreschi (« Dove vai? » « Vado a Genova a dipingere un piroscafo »), nei suoi libri per bambini, nei suoi cartoni animati, è sempre presente questo suo bisogno di un contatto diretto e creativo con la materia da plasmare, che è anzitutto il segno del suo anti-intellettualismo caratteriale. Lele è sempre stato refrattario a fare progetti sulla carta: il bozzetto della scena o dei costumi è stato sempre la sua bestia nera. Ma siccome bisognava pur piegarsi alla « prassi », Lele diceva: « Gli faccio uno scarabocchio, perché abbiano un pezzo di carta in mano ». Lo scarabocchio nasceva generalmente a posteriori, quando la scena era già magari in via di costruzione.
Altra caratteristica di Luzzati uomo e artista è la sua straordinaria capacità di semplificazione. Lele è uno che ha il « vivere facile »: voglio dire che sa semplificare al massimo tutte le questioni di lavoro e di rapporti interpersonali. Lui taglia i nodi delle situazioni più complicate andando al nocciolo di ogni questione con la sicurezza di un grande chirurgo. Questa sua felice attitudine Luzzati l'ha trasferita pari pari dalla vita alla sua arte: di tutto coglie l'essenziale e questo essenziale si esprime in lui da sé, con estrema semplicità. Una semplicità, che rende più lieve e aereo il volo fantastico, la trasfigurazione creativa. Questo è il dono prezioso dell'infanzia che Lele è riuscito miracolosamente a preservare e a far fruttificare, attraverso la sua lenta maturazione di uomo e artista. Ma una certa immagine un po' folkloristica che molti, anche suoi amici, danno di lui è ingannevole e superficiale. Il genio dell'infanzia che vive e opera in lui convive misteriosamente con una lucidità mentale che si traduce in una vera e propria capacità di distacco dall'opera, dalle cose della vita e anche dagli uomini. Luzzati è un sognatore che ha gli occhi sempre bene aperti su di sé e sugli altri, sempre consapevole e sempre presente a sé stesso. Forse è questo che gli permette di non cristallizzarsi mai in una « maniera » ma di approfondire in modo inesauribile quel suo mondo fantastico e di schiuderlo a una crescita indefinita.
Dopo la *Lea*, Luzzati ci annunziò in modo perentorio che ormai avremmo dovuto chiamarlo Emanuele e non più Lele, nomignolo che non si addiceva più alla sua posizione ufficiale di scenografo. Abbiamo annuito dubbiosi: e ci abbiamo anche provato, « Pronto, c'è Emanuele? », « Senti, Emanuele, questa cantinella... ». Non funzionava proprio. « Lele » è tornato sulla bocca di tutti. E Luzzati, ormai Lele per sempre, ha accettato il verdetto della storia.

6. Costume per un personaggio di *Volpone* di Ben Jonson, regia di Alessandro Fersen, Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1955.

Gianni Rodari

LUZZATI E I BAMBINI

7. Manifesto per *La storia di tutte le storie* di Gianni Rodari, regia di Gianni Fenzi, 1976.

Chi ha visto una volta Emanuele Luzzati lavorare con dei bambini o dei ragazzi, in una scuola o fuori, e subito lo ha sentito chiamare Lele, come lo chiamavano gli amici, ha capito perché e come tra lui e loro la comunicazione era immediata, perché tra loro passava la corrente, il lavoro nasceva come un gioco e il gioco era lavoro produttivo: perché con i bambini Lele non parla in modo diverso che con i grandi, ma usa lo stesso vocabolario, le stesse inflessioni, gli stessi gesti. È lo stesso quando progetta una scenografia per il *Don Giovanni*, quando disegna e colora per un cartone animato, quando prepara un pannello per il teatro dei ragazzi, quando illustra una voce dell'enciclopedia *Io e gli altri* per la scuola media.

Non tutti sanno che Lele appartiene anche alla storia movimentata di questa enciclopedia che si tentò di mandare al rogo perché troppo rivoluzionaria, o addirittura oscena. Ma basta sfogliarne un volume qualunque, magari uno scientifico (« La vita e i suoi ambienti ») per scoprire una delle sue favole a colori: si parla, per esempio, delle iniziative che oggi si prendono per creare sul fondo marino ambienti in cui i pesci possano sistemarsi, affondando blocchi di cemento forati, o carcasse di automobili, ed ecco la scena raccontata da un'illustrazione di Luzzati in cui la notizia ha tutte le caratteristiche che una notizia deve avere, ma è come circondata da un'atmosfera fantastica, il pesce che sbarra gli occhi è un personaggio che intenerisce e fa sorridere. È una notizia ed è anche una favola, senza che le siano stati aggiunti particolari arbitrari.

Il segreto, con i bambini e con i ragazzi, non è di truccarsi da bambino, ma di essere e di restare un adulto che però sappia conservare e usare la fantasia, per modo che l'incontro con lui possa avvenire anche su terreni che di solito sono esclusi dal rapporto tra bambini e adulti. Questo segreto Lele lo possiede spontaneamente. Con lui i bambini parlano perché li ascolta con simpatia e li capisce, capisce cosa vogliono arrivare a dire e a fare anche quando essi stessi non lo sanno troppo bene.

In una scuola elementare romana abbiamo lavorato insieme per diverse settimane a un'iniziativa organizzata dal Teatro di Roma. Era un incontro sul tema del teatro, al quale partecipavano i ragazzi di una quinta, un gruppo di attori, Luzzati come sceneggiatore, io come autore di storie e altri

ancora. Bisognava parlare e fare insieme. Con Luzzati i ragazzi fecero maschere, costumi, scene. Ritagliavano, incollavano, disegnavano, dipingevano, verniciavano. Ed era lui il personaggio con cui essi si incontravano più liberamente e più gioiosamente, non solo perché con lui potevano manipolare oggetti, inventare giochi, ma proprio per come lui sapeva stare con loro e per come essi potevano imparare da lui, da un adulto che non aveva assolutamente nulla del maestro, o dell'esperto che deve insegnare qualcosa dall'alto.
Un'altra volta abbiamo lavorato insieme, per diverso tempo, a La Spezia, a una serie di incontri tra il Teatro Civico di La Spezia (il Gruppo Teatro Aperto '74), le scuole della città, il comune. A me toccò poi di essere l'estensore di un testo teatrale nato da quegli incontri, e che intitolammo *La storia di tutte le storie*. A Lele, di immaginare la realizzazione scenica.
« Questi bambini — scrisse poi nel libro *Il teatro i ragazzi la città* in cui venne raccontata l'iniziativa — che hanno immaginato un viaggio così fantastico per Arlecchino, Pulcinella, Colombina e Balanzone, come l'avrebbero poi realizzato scenicamente? Questa è un po' la domanda che ci siamo posti dovendo creare un ambiente scenico per l'azione delle maschere. A casa di solito i bambini giocano all'automobile con una sedia rovesciata, o con le sedie infilate una davanti all'altra immaginano di essere in treno; si fanno la casetta sotto le gambe di un tavolo e un tappeto diventa un giardino meraviglioso. Anche noi abbiamo seguito un po' questo principio per creare "l'isola delle paure", e il "mercato delle parole", il pianeta Zobro, "la zattera" ecc. Antonello Pischedda — che in quel frangente rappresentava per noi il Comune di La Spezia — ci ha aperto la porta di un grande magazzino comunale, deposito di vecchi banchi di scuola, di scrivanie, di mobili di uffici; c'era quanto bastava per creare la base di tutte le scene. Abbiamo scelto una cinquantina di pezzi e una volta tornati al "Centro Allende" abbiamo cercato di comporre le varie "isole" ».
La citazione può bastare a illustrare il « principio »: usare il deposito comunale come dei bambini, per drammatizzare il loro gioco, userebbero una soffitta (dove ne esistono ancora), il baule della bisnonna, un cestone di oggetti dimenticati; non « bamboleggiando », ma mettendo in questo gioco tutta l'esperienza artistica di Lele, la sua capacità di reinventare e far rivivere sul piano fantastico gli oggetti più banali, perfino gli oggetti brutti (e quel deposito ne era veramente pieno). E poi, naturalmente, il suo gusto per la composizione e per il colore. Eravamo in un locale dimesso, nel corso di un'iniziativa che certo per prestigio non poteva competere con le tante a cui Luzzati si è mescolato in tutta Europa, in tanti anni: ma era bello vederlo lavorare con lo stesso impegno con cui avrebbe

8. Manifesto per la campagna abbonamenti dell'AIACE di Torino, 1978.

lavorato alla Scala o al Festival inglese dell'opera lirica. Mi pare anche questa una caratteristica di Lele che i ragazzi capiscono: il suo rifiuto di stabilire gerarchie tra impegni « importanti » e impegni « meno importanti », tra cose per grandi e cose per bambini. Non ci sono per lui lavori di serie A e lavori di Serie B. In quel che fa sta sempre dentro tutto intero.
Credo che sia per questo che i cartoni animati cui ha lavorato siano così belli tanto per gli adulti che per i bambini, e di qualità tanto alta i libri che poi ne ha ricavati, scegliendo tra i materiali del cartone quelli adatti a trasformarsi in illustrazioni e accompagnandoli con versetti a rima baciata che hanno il fascino delle filastrocche popolari ma appartengono fino in fondo al nostro tempo per gli umori che esprimono, lo spirito che li attraversa. La capacità di divertimento di Lele svuota l'ironia dei suoi possibili contenuti aristocratici, o intellettualistici, per trasformarla in un elemento di pura comicità. *I paladini di Francia*, *La gazza ladra*, *Alì Bàbà e i quaranta ladroni* (testi e illustrazioni di Emanuele Luzzati, editori Mursia e Emme Edizioni) sono libri che hanno un posto assicurato nella letteratura per l'infanzia del nostro tempo. La loro apparenza è quella di una grande semplicità. Ma si tratta di una semplicità che è punto di arrivo, il cui spessore culturale salta agli occhi. Si tratta di uno stile, non di una confezione. Le illustrazioni, per esempio, agli occhi dei bambini o dei ragazzi non possono raccontare le stesse cose che raccontano, eventualmente, al critico d'arte (al quale lasciamo volentieri questa parte, pur non secondaria, del discorso); ma è un fatto, tante volte constatato, che i bambini le guardano a lungo, affascinati, sentendone la ricchezza. Anch'io, più volte, le ho viste preferire a illustrazioni d'altro tipo, naturalistiche e veristiche fino all'oleografia o alla fotografia, piene di particolari perfettamente disegnati e leggibili. « Perché ti piacciono di più queste? » domandavo. Le risposte andavano da « Non so, ma mi fanno ridere » a un « I colori sono più vivi », a uno strano (ma non troppo) « Fanno pensare ». Queste battute non vanno interpretate come giudizi di critici in erba, ma come indizi del misterioso rapporto di simpatia tra i bambini e quei personaggi che, a prima vista, sembrano l'eterna ripetizione dello stesso personaggio, tra i bambini e il calore interno dell'artista mentre li dipingeva. Non si può chiedere sempre ai bambini di spiegare con parole quello che sentono; ma è un fatto che essi sentono molto di più di quello che sanno dire con le parole, e anche capiscono di più di quel che sanno dire. A questo aspetto del comportamento infantile corrisponde segretamente la bravura con cui Lele non dice tutto quello che sa, nel senso che non si esibisce, rimane sempre un po' nascosto. È del resto una persona che nessuno al mondo può aver sentito vantarsi di qualche cosa. Non esistono persone così negate a vantarsi.
Penso che i bambini riconoscano nei libri di Emanuele Luzzati una cosa che egli stesso ha chiamato « quel non so che di magico e di fantasioso che è anche frutto di esperienza e di mestiere ». Definizione tipica di Lele, che comincia con un « non so » (« quel non so che ») e consiste invece in un consapevole riconoscimento della stretta parentela tra fantasia e esperienza, o, se vogliamo, tra magia e mestiere. Nei libri e negli incontri nelle scuole Luzzati non ha mai tenuto ad apparire ai ragazzi come un « mago », ed ogni volta ha invece cercato di comunicare loro i suoi segreti o ferri del mestiere. È un generoso, non un avaro. Oltre che i ragazzi lo sanno anche i giovani che ha sempre prontamente aiutato quando ne è stato richiesto: gruppi di teatro, giovani burattinai, eccetera.
Ci conosciamo da tanti anni, tre o quattro volte ci è capitato di lavorare insieme, su qualche libro abbiamo anche i nomi vicini, cosa che mi procura immensa gioia, anche se accompagnata da un po' di paura. Ogni volta ho cordialmente invidiato a Lele la naturalezza con cui adopera tanti linguaggi diversi: le parole, le immagini, il teatro, il cinema, la ceramica, i burattini... È come se uno non avesse una sola « lingua materna », ma tre, quattro. Condannato a una sola lingua, mi scopro alla fine anche incapace di dire di Luzzati non solo tutto quel che sento, ma tutto quel che merita. (*febbraio 1980*).

Gianni Rondolino
EMANUELE LUZZATI CINEASTA

A guardare i film d'animazione che Emanuele Luzzati ha realizzato in questi ultimi vent'anni in collaborazione con Giulio Gianini, la prima cosa che colpisce è, non tanto lo splendore, quanto la vivacità dei colori, il loro disporsi sullo schermo quasi fossero vetrini colorati d'una affascinante vetrata semovente illuminata dai raggi d'un sole mediterraneo. È come se, nella buia cattedrale laica che è oggi la sala cinematografica, risplendesse sullo sfondo un « rosone » che nel continuo mutamento delle forme e dei colori, attira la nostra attenzione tanto da non poterne distogliere lo sguardo.
Ma se questo sfolgorìo di colori è ciò che più colpisce alla prima visione d'un film di Luzzati e Gianini, non meno attraenti appaiono i personaggi che quei colori rivestono, — si sarebbe tentati di dire di cui quei colori sono rivestiti, tanto il colore, nella sua essenza, costituisce la struttura portante dell'intera composizione filmica —: personaggi che, pur ripetitivi, apparentemente intercambiabili di film in film, bidimensionali nel senso onnicomprensivo del termine, si pongono invece come centro d'attenzione dello spettacolo, come elemento coagulante d'una narrazione che si disperde nei rivoli d'una contemplazione ironica e distaccata dei fatti e delle situazioni, ma si ricompone attorno ai personaggi proprio per il loro essere tali — cioè individuabili, caratterizzati per taluni aspetti personali — nonostante quell'apparente intercambiabilità di cui si diceva. Basti pensare a *Pulcinella*, ma anche ai due amanti dell'*Italiana in Algeri* o all'incantato *Alì Babà* o alla spassosa e irascibile *Gazza ladra* o al grottesco e fanciullesco Papageno del *Flauto magico*.
Sono personaggi d'un universo favolistico e spettacolare che si manifesta nel duplice aspetto del « racconto » e della « scenografia ». Da un lato essi si muovono, agiscono, secondo uno sviluppo narrativo dei fatti che ne mette in luce il loro carattere di protagonisti; dall'altro, invece, paiono quasi confondersi con gli altri elementi della composizione figurativa e dinamica del quadro, elementi anch'essi d'un grande spettacolo scenograficamente affascinante: forme e colori semoventi nell'ampio spazio d'una invenzione continua di situazioni « teatrali ».
Ecco, ciò che colpisce di più nei film di Luzzati e Gianini, è la presenza del teatro, come luogo privilegiato della finzione

9. Tavola per il cartone animato *Alì Babà* di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, 1970.

scenica e punto d'incontro di tutte le manifestazioni spettacolari, in un contesto prettamente cinematografico, cioè dominato dalle leggi del movimento e del ritmo. È come se il teatro dei burattini, con il suo fascino sottile e la sua sottile ingenuità, la sua *naiveté* intrinseca, si fosse calato nella dimensione dinamica inarrestabile del cinema, con la sua levigatezza formale e il suo rigore metronomico, non soltanto senza smarrire il benché minimo elemento costitutivo di quella genuina spettacolarità, ma anche arricchendosi, in certo senso, di una nuova e originale peculiarità espressiva, che è poi quella, a ben guardare, del cinema d'animazione, impiegato nella vasta gamma delle sue possibilità artistiche.

Poiché si tratta di cinema d'animazione, cioè d'un mezzo che consente il controllo totale, da parte dell'autore, di tutte le fasi della composizione filmica, le immagini che si formano sullo schermo — luoghi e ambienti, personaggi e oggetti, movimenti e ritmi, forme e colori — paiono nascere per germinazione spontanea, le une dalle altre, sì da comporre un insieme spettacolare in cui si integrano compiutamente le singole parti, non più identificabili come tali. Non ci sono più, insomma, luoghi e ambienti, personaggi e oggetti isolatamente considerati; ma c'è invece lo « spettacolo », e questo è così sottilmente coinvolgente da porre sul medesimo piano, di perfetta riuscita artistica, movimenti e ritmi, forme e colori.

Dal lontano *I paladini di Francia*, che segna l'esordio di Luzzati nel cinema, in un ambito, se si vuole, ancora sperimentale ma già ricco di quei motivi ritmico-figurativi che saranno i suoi propri, al recente *Il flauto magico*, in cui il testo mozartiano è riletto e interpretato in una chiave personalissima con effetti spettacolari e indubbiamente suggestivi e formalmente elaborati, il suo percorso cinematografico, parallelo ma indipendente da quello teatrale, è stato al tempo stesso uniforme e vario, conseguente e alternativo, tradizionale e rivoluzionario. Nel senso che, pur rifacendosi a una poetica sostanzialmente lineare, riconducibile a una gustosa, ironica e solare rivisitazione dell'universo della favola e dell'*imagerie* popolare, egli ha saputo vivificarla introducendovi, di volta in volta, non tanto motivi nuovi, quanto piuttosto nuovi elementi di analisi del reale; cioè quel sottile gioco dell'intelligenza e delle fantasie che consente di far nascere dalle medesime situazioni comiche o poetiche, narrative o spettacolari, differenti livelli di giudizio critico, di piacere estetico, di coinvolgimento emozionale.

Sicché ci troviamo di fronte, passando sullo schermo della memoria le mille immagini di questi film solo apparentemente uguali, a un universo figurativo e musicale — quanta parte ha la musica nell'opera di Luzzati e Gianini! — che richiede da un lato la nostra partecipazione totale, dall'altro il nostro sottile senso dell'umorismo, cioè il nostro

10. Tavola per il cartone animato *Turandot* di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, 1974.

distacco intellettuale come a dire che i piccoli personaggi bidimensionali, grottescamente tratteggiati dalla matita e dalle forbici di Emanuele Luzzati, che si muovono dolcemente e « umanissimamente » in uno spazio scenico anch'esso bidimensionale e grottescamente tratteggiato, sono al tempo stesso frutto d'un genuino piacere di narrare e di rappresentare, e portatori d'un fine messaggio di « critica sociale ». Si inscrivono in un universo autenticamente favolistico, ma partecipano anche dei nostri affanni, dei nostri piccoli drammi quotidiani. Di qui il fascino sottile che questi film emanano, di qui anche il loro valore critico non trascurabile.

11. *La gazza ladra*, cartone animato di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, 1964.

Gianfranco Maselli
LUZZATI E LA MUSICA

Una caratteristica delle lunghe amicizie, e la mia con Lele s'avvicina ormai ai trent'anni, è quella sorta di mimesi che porta il più debole e indifeso degli amici a sviluppare i lati del suo carattere che più s'avvicinano a quelli dell'amico « forte », dell'amico che si ammira, così da tentare di assomigliargli, di appropriarsi di lui. Se l'amico « forte » aiuta coscientemente questa operazione imitativa, la cosa può anche assumere carattere perseguibile dalla legge sotto il nome di plagio. Il debole e l'indifeso è, nel caso, l'autore di queste righe e il plagiatore, involontario e quindi non perseguibile, Emanuele Luzzati.
Non possedendo il dono di creare alcunché di accettabile « pasticciando » con i colori, il cartone, la creta, le patate francesi o i mille trabiccoli del suo incredibile armamentario, ed essendo inimitabile il suo stile di vita, l'unica cosa che potevo presumere di mimare in Lele erano le sue doti di semplificazione, di eliminazione del superfluo, che caratterizzano, fra l'altro, i suoi discorsi, i suoi giudizi critici, le sue spiegazioni. Il che, adesso, mi pone in seria difficoltà. Non mi è infatti concesso, dovendo parlare di lui e dei suoi rapporti con la musica, approfittare del metodo, straordinariamente tacitiano, che egli usò anni fa in Israele, quando, invitato a tenere una conferenza con diapositive su Chagall, disse: « Et voila Chagall! » e mise su la prima diapositiva. Non aggiunse altro, perché si accorse che le immagini di Chagal erano infinitamente più persuasive ed esplicative di qualsiasi possibile discorso su di esse.
Non posso, purtroppo, in questa sede, proiettare un suo cartone animato, né un film di un'opera con sue scene e costumi, che spiegherebbero molto meglio delle mie parole il senso e il significato delle peregrinazioni luzzatiane nel mondo della musica e il suo rapporto, straordinario perché estremamente semplice, con la gentile Signora.
« Frau Musica », appunto, come nel verso di Martin Lutero. La signora Musica, il cui nome di battesimo non si conosce, ma che Lele, frequentandone da anni il salotto, potrebbe chiamare Maria, Frufrù, Louise, Hildegard, a seconda del suo carattere e della sua nazionalità, ma sempre con estremo rispetto, giacché egli è l'amico di casa, gentile, affettuoso e pieno di premura, ma che non si permetterebbe mai volgari e pretenziose manifestazioni di intimità, esattamente come nella vita privata.

12. 13. Personaggi de *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1963.

Tanto gentile e rispettoso che, senza l'impareggiabile orecchio e la squisita sensibilità musicale dell'alterego Gianini (cui sarebbe giusto, parlando di Lele, dedicare un capitolo a parte) potrebbe anche, talvolta, scambiare la piccola e un po' frivola Frufrù per l'imponente e seria Hildegard, con qualche inevitabile disagio, anche se, in fondo, ambedue potrebbero trarne qualche motivo di intimo compiacimento.
L'approccio di Lele alle varie signore e signorine Musica può apparire da queste parole, e sarebbe inescusabile errore, semplice perché ingenuo, immediato perché, appunto, non mediato dalla cultura, insomma, più che semplice, sempliciotto. Proprio come potrebbero pensare i furbi, spietati tagliatori di panni altrui, che scambiando innocenza per ingenuità, semplicità per ignoranza, erudizione per cultura, non si accorgono, in primo luogo, di confondere la furberia con l'intelligenza, la cicoria con il caffè.
Mentre immediatezza, innocenza e semplicità sono l'autentico frutto della vera cultura, quella che non ha continuamente bisogno di appigli accademici, di citazioni, di riferimenti e di date per apprezzare e intendere un'opera d'arte, ma che a questa s'avvicina e che questa penetra direttamente proprio perché non ha più bisogno di mediazioni. Ed è appunto in virtù di questa immediatezza e di questa semplicità, distillato di una cultura così assorbita e assimilata, da essere diventata modo di vivere e modo di pensare, che Lele costumista e scenografo, Lele autore di cartoni animati, si trova e si muove a suo pieno agio fra i sanguigni contrabbandieri di *Carmen* o fra le streghe di *Macbeth*, come nelle metafore illuministe del *Flauto magico* o nel rabelaisiano mondo di Rossini, senza mai sentire il bisogno di giustificare i suoi interventi con astruse teorie.
Il suo Pulcinella sbeffeggia i sacri monumenti della retorica o l'Autorità costituita come un autentico personaggio rossiniano, il delicato ovale di donna immerso in un aereo puff di iridescenti merletti incorporei è la più perfetta immagine della voce (e quindi dell'anima) della Regina della notte, il drago è il settecentesco e impossibile babau come avrebbe potuto immaginarlo Mozart, mentre nella *Dannazione di Faust*, in un'edizione del S. Carlo di Napoli che mi ricordo con il più vivo piacere, le pallide larve dei dannati sembravano uscire direttamente dalle livide note di Berlioz. E tutto questo rimanendo tanto costantemente se stesso da far apparire musiche, così lontane fra loro per carattere, spirito e stile, anch'esse vagamente luzzatiane.
Quella che Lele scopre nella musica e di cui immediatamente si appropria è la dimensione del fantastico e ad essa, con assoluta naturalezza, adatta i suoi mezzi trasformando in sgargianti castelli orientali o in gelide anticamere del paese del nulla tutto quello che gli capita sotto le mani, dallo straccio alla sottoveste smerlettata della nonna, dalla scaglia d'oro al centrino di carta della torta pasquale, dalle cassette per la frutta al legno pregiato.
Questa capacità di far assumere aspetti fantastici alle cose più inopinate e inopinabili, può mettere, anzi, in qualche imbarazzo il musicista che collabori con lui, giacché egli tende a trovare del tutto ovvio che, in mancanza, poniamo, di un organo o di una tromba, si possano usare, con la stessa efficacia e gli stessi risultati, un organetto o una trombetta di latta, e si meraviglia (e, in fondo, si scandalizza) che il suo collaboratore musicale non possieda le sue stesse facoltà da re Mida e che, in qualche maniera, non riesca a far sì che la tromba giocattolo suoni come quella di Maurice André.
E forse ha ragione. Chissà cosa farebbe Lele musicista?

ORNE GIDOUILLE

CON POP E CON PROPP: I PERCORSI TEATRALI DI EMANUELE LUZZATI

di *Silvia Carandini e Mara Fazio*

« ... Quando lavoravo con la ceramica gli altri ceramisti mi consideravano uno scenografo, quando invece facevo le scene mi si considerava un ceramista. Poi illustravo i libri, poi ci sono stati i cartoni animati, e ogni volta mi mettevano nell'altro mestiere... ».
Lele Luzzati sorride divertito di questo suo giocare attraverso i mestieri, ci tiene a sottolineare una sua continua apparente estraneità dalle cose. Prima che scenografo, illustratore, scultore, costumista, pittore, Luzzati è un artigiano poeta che ama ugualmente le forme e le favole, si diverte a sperimentare tutte le tecniche e a trattare tutte le materie. Un professionista del gioco che esegue con mestiere ciò che sceglie, ma sceglie solo ciò che lo può divertire, che inventa e costruisce giocattoli ed è pronto a raccogliere stimoli con la curiosità di un bambino, ma poi guarda, modella, dipinge, ritaglia e incolla con ironico e disincantato distacco.
È un distacco che gli viene proprio dal fare di tanti mestieri il suo mestiere:
« ... Cominciavo a costruire una scena a Genova, disegnavo il bozzetto, poi andavo ad Albisola per la ceramica e toccavo la terra, poi se c'erano da fare i cartoni animati venivo a Roma, poi ritornavo a Genova e intanto già vedevo la scena un pochino più da lontano... praticare tanti mestieri contemporaneamente mi ha sempre dato un certo distacco... Stando sempre in teatro sembra che ogni problema sia drammatico, ma se uno ci arriva fresco, da fuori, dopo aver fatto altre cose, dopo aver toccato la terra, si vedono i problemi in un'altra maniera... Svolgendo altri mestieri non si è obbligati a vivere di scenografia, permette anche di rifiutare, di fare meglio quelle che si scelgono... ci si inaridisce a ripetere sempre la stessa cosa... ».
Arrivando da « fuori » Lele porta in teatro l'odore della creta e nello stesso tempo trasferisce il gusto della teatralità nei suoi disegni. Materia e colore nel suo laboratorio si mescolano, il burattino diventa ceramica, il bozzetto teatrale prende vita nel cartone animato: confondendo i generi arricchisce e modifica i segni. Ovunque imprime lo sguardo ironico di chi non è mai « dentro » del tutto.
Entrato in teatro come scenografo e costumista Luzzati ha esercitato fino in fondo questo mestiere senza mai però dipenderne completamente. « ... In Italia mi bollano sempre come scenografo, ma io non mi sento uno scenografo... » confida. Prima di tutto e sopra a tutto Lele è un artista che vede, racconta, figura, ricrea, la vita da un osservatorio privilegiato della memoria: le quinte e i fondali di un mitico teatrino all'italiana.
Ogni spettacolo diventa quindi occasione per inventare nuove metafore spaziali, comporre oggetti, forme e colori in modo tale da figurare dentro e intorno al testo, alla recitazione degli attori, alla musica, continue mutevoli visioni plastiche. Un mondo magico che vive di vita propria,

15. 16. Primo incontro con il teatro: nel 1944 Luzzati assiste con gli amici Fersen e Trionfo a Losanna a una riedizione de *L'histoire du soldat* di Igor Stravinskij, regia di George Pitoëff. In alto bozzetto di René Victor Auberjonois per l'edizione del 1918, in basso foto di scena dello spettacolo del 1945.

sembra muoversi, palpitare, interpretando secondo un personalissimo registro, la partitura teatrale. Un mondo di sagome e figurini, di concrezioni e trafori, di ritmiche apparizioni, che di rappresentazione in rappresentazione ogni volta rinasce e si materializza sullo spunto di una storia, di un testo, di una musica, e poi spesso prolifera, si moltiplica, genera anche fuori del contesto teatrale, quinte, fondali, sipari, burattini che diventano manifesti, illustrazioni, carte da gioco, cartoni animati.
Come un caleidoscopio, una volta uscite dal teatro, arricchite e adeguate alle diverse leggi dei linguaggi sperimentati, tutte le immagini tornano al teatro, vi si riimmergono. E in questo gioco i diversi segni culturali, matrici e assonanze di volta in volta individuabili — dalla rivelatrice esperienza dei pittori scenografi dei *Ballets Russes* di Diaghilev agli echi espressionisti e surrrealisti, dal collage dadaista alla Pop Art, a Burri, a Rauschenberg e via di seguito — si sommano si confondono nella felice omogeneità di stile di un artista-artigiano che ha sempre seguito il suo particolare percorso attraverso gli universi letterari, spettacolari e artistici della sua epoca.
La scenografia di Luzzati non è mai decorativa, ambientale o di arredamento, è sempre trasfigurazione di una personale immagine poetica, di un'idea di teatro che parte direttamente dal testo e si trascrive in immagini plastiche, in racconto fantastico.
Per Luzzati il teatro è soprattutto un linguaggio capace di raccontare favole: i suoi personaggi preferiti sono i re e le regine, al posto delle facce la maschera, al posto dei vestiti i costumi. Per questo nei primi anni crede di non poter rappresentare che i classici. Se la storia e il mito possono venir raccontati come una favola, tutto ciò che è moderno e presente gli sembra implicare necessariamente il realismo, qualcosa di estraneo alla fantasia e ai suoi percorsi, e quindi al teatro. Il moderno infatti in quegli anni era Tennessee Williams, era Miller e Saroyan. Ma quando intorno agli anni Sessanta si conoscono in Italia i primi testi di Beckett, di Ionesco, di de Ghelderode, Luzzati scopre attraverso quel teatro una chiave per rappresentare fuor di realismo anche l'oggi, anche il moderno. I procedimenti linguistici del teatro dell'assurdo, gli accostamenti alogici delle parole, la sostituzione del casuale al causale, gli suggeriscono altrettante immagini visive basate su simmetrici principi di destrutturazione e reinvenzione del reale. È la rivelazione di una lingua che in modo fantastico rappresenta il quotidiano, e insieme la scoperta che ogni testo letterario produce sempre una sua cifra visiva, si adegua a un materiale specifico, a una tecnica particolare. E la poetica dell'assurdo trapassa nella poetica del residuo, del recupero artistico dei detriti del quotidiano. Al felice connubio luzzatiano di parola e materia presiede ancora una volta la fiaba, ultimo residuo poetico della cultura adulta.

17. A Genova negli anni Cinquanta Luzzati è tra i fondatori e animatori del Piccolo Teatro Eleonora Duse, il futuro Teatro Stabile di Genova.

Da questo momento in avanti, fra i procedimenti preferiti e più sperimentati di Lele si precisa il collage, l'assemblage di materiali e tecniche diversi. Ed è sempre, coerentemente, un collage di residui: residui del quotidiano (materiali e oggetti usati, tele, stracci, pizzi, ferraglie, carte da parati, mobili), e residui del suo doppio teatrale (maschere, cartapesta, arredi scenici, sipari, cartelloni) e dei suoi protagonisti (re, regine, pupi siciliani, paladini, personaggi della commedia dell'arte, burattini). Una continua opera di trasposizione dove il vero e il falso, il ricco e il povero si scambiano di ruolo: la cartapesta sembra reale e l'oggetto usato finto, la stoffa preziosa figura uno straccio e la juta un abito regale.

Nel corso degli anni, in rapporto a testi e messinscene diversi, la tecnica e l'ispirazione seguono diverse strade, cambiano anche i ferri del mestiere e nell'un caso o nell'altro prevalgono la matita e il pennello, le forbici e la colla, i chiodi e il martello.

Di rappresentazione in rappresentazione, le scene di Luzzati dipanano i diversi fili della sua poetica, trasparendo da grafici arabeschi e ricche campiture cromatiche (per opere musicali e balletti) o componendosi invece di volumi sovrapposti, anfratti e spessori (pensiamo alle grandi sculture materiche per Ionesco e Ruzante); costituendosi a partire da un oggetto modulare infinite volte ripetuto (la simbolica sedia della messinscena per *Il Golem*) o risolvendosi in una nuda e funzionale struttura a ponteggi (la scena « costruita » di *Titus Andronicus*). Infine, nel più luzzatiano dei giochi teatrali, la scena si raccoglie in un unico oggetto: la scatola magica del prestigiatore, che si anima, si gira, si apre e si trasforma, in una girandola di trucchi, rivelazioni, sorprese (la scatola di *Un uomo è un uomo* e di *La tarantella di Pulcinella*).

Sulla scena i collages di Luzzati operano continue alchemiche fusioni ed equazioni, intimamente raccordando parola e materia, ritmo musicale e luce e colore. Con il passare degli anni è soprattutto questa seconda operazione che sembra prevalere. Sempre più la musica si sostituisce al testo come fonte d'ispirazione, detta il ritmo delle immagini e la trama del disegno. Ora storie, personaggi e spazi teatrali sembrano nascere direttamente dalle mani di Luzzati, saltando la mediazione della parola eliminano anche la materia, si fanno meno corporei.

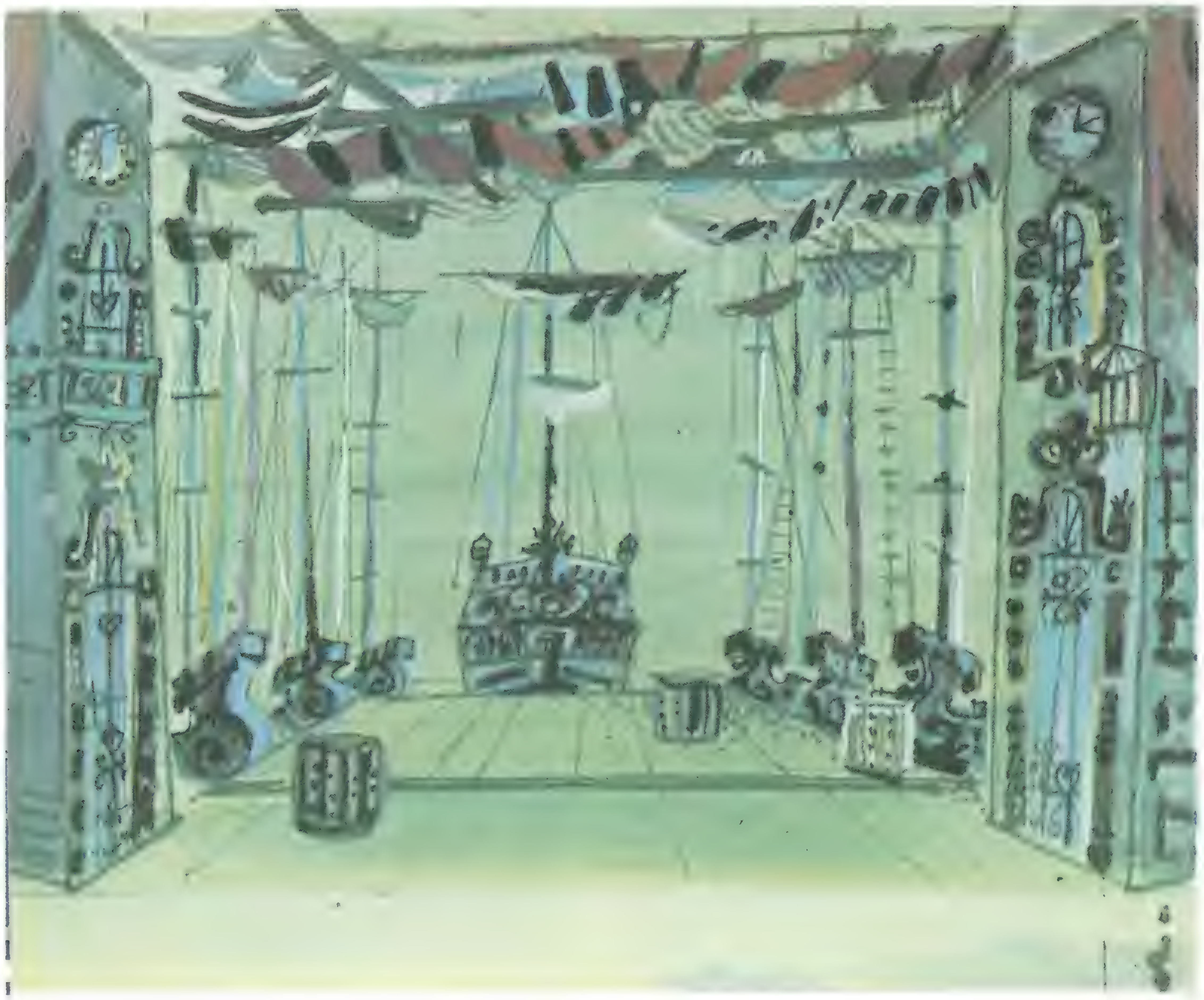
« Oggi non faccio quasi più scene se non per spettacoli lirici... Non mi interessa più un testo mentre sento di aver ancora bisogno della musica... In questo momento il teatro mi annoia, non mi diverte, preferisco dedicarmi ai cartoni animati dove sento di poter dire di più, tocco il teatro dall'A alla Z e c'è da inventare tutto, anche la storia ».

Dove la storia è sempre una fiaba.

Invece di imboccare la strada della regia per superare, come tanti altri scenografi oggi, il disagio e la noia di un'obbligata

18. Un personaggio per il *Tieste* di Seneca messo in scena da Vittorio Gassman al Teatro Valle di Roma nel 1953.

divisione dei ruoli, Luzzati che non si è mai sentito uno scenografo si apparta fuori dai grandi spazi teatrali, nel suo laboratorio, dove con magia riproduce nel cartone animato la vita dei suoi scenari, dei personaggi, dei costumi, degli arabeschi dei suoi bozzetti. Splendide, rarefatte apparizioni di un teatrino automatico che oltrepassando i limiti di effimera precarietà del teatro, sembrano riuscire a esorcizzare l'irripetibile presenza dell'anima e del corpo dell'attore.



19. Bozzetto di scena per *L'amo di Fenisa* di Lope de Vega, regia di Alessandro Fersen, Piccolo Teatro Eleonora Duse di Genova, 1955.

20. Manifesto per *La Borsa di Arlecchino* (1959), la « cantina » animata da Aldo Trionfo nei sotterranei della Borsa di Genova con l'attiva collaborazione di Luzzati.

21. Manifesto per la Compagnia dei Quattro, fondata da Franco Enriquez, Valeria Moriconi, Glauco Mauri e Luzzati nel 1961.

22. Bozzetto di scena per *Così fan tutte*, regia di Franco Enriquez, Bayerische Staatsoper, München, 1969.

23. Scena all'aperto per *Ippolito* di Euripide, regia di Franco Enriquez, Teatro Greco di Siracusa, 1970.

24. Manifesto per *La donna serpente*, di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci, Teatro di Genova, 1979.

LEA LEBOWITZ

25. *Lea Lebowitz*, testo e regia di Alessandro Fersen, 1947: le maschere.

שלום

26. 27. *Lea Lebowitz*, testo e regia di Alessandro Fersen, 1947: bozzetto e foto di scena.

28. 29. *Lea Lebowitz*, testo e regia di Alessandro Fersen, 1947: personaggi.

30. 31. 32. 33. *Lea Lebowitz*, testo e regia di Alessandro Fersen, 1947: personaggi e maschere.

« Credo che dalla mia prima scenografia (*Lea Lebowitz*) all'ultima una delle maggiori preoccupazioni sia sempre stata la ricerca del materiale adatto. Ogni testo, ogni impostazione scenografica richiede un suo materiale espressivo... ».
« Nel mio primo spettacolo gli attori erano tutti vestiti di una tela che di solito si mette sotto le federe degli abiti per irrigidirli... Una volta cuciti dipinsi ad uno ad uno i costumi con aniline e pennelli... Il testo era basato su di una leggenda ebraica e molti attori portavano la maschera... non era tanto importante il taglio ma l'effetto generale e la deformazione... C'era un passaggio voluto, dalle figure più caratterizzate che avevano la maschera (come il folle del villaggio, il mendicante, lo zoppo) ad altre con forte truccatura (capelli di paglia o di lana, nasi finti) fino ai due personaggi più umani, quasi al naturale...
Allora le maschere me l'ero costruite tutte da solo ».

34. *Lea Lebowitz*, testo e regia di Alessandro Fersen, 1947: una maschera.

IL FLAUTO MAGICO

35. Il figurino di Papagena per *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1963.

Nel 1963 Luzzati si misura per la prima volta con la musica di Mozart, allestendo al Festival di Glyndebourne per la regia di Franco Enriquez *Il flauto magico*.
Negli anni successivi, sempre a Glyndebourne, e sempre con Enriquez, Luzzati metterà in scena altre opere mozartiane, il *Don Giovanni* nel 1967, il *Così fan tutte* nel 1969 e più recentemente al Teatro Comunale di Genova *Le nozze di Figaro* con la regia di Aldo Trionfo. Ma nessun'altra opera lascerà all'interno del percorso creativo luzzatiano un'impronta simile a *Il flauto magico*.
È con *Il flauto magico* che improvvisamente si rivela per Luzzati il mondo della musica, e quindi il ritmo anche spirituale e figurativo della scena e dei personaggi nel teatro d'opera. L'incanto musicale dei gorgheggi della Regina della Notte, le sonorità infantili dell'aria di Papageno, i motivi fiabeschi e i contrappunti simbolici della musica e del racconto di Mozart costituiscono per lui una fondamentale chiave « magica » per interpretare (come scenografo prima, quindi come pittore e infine come autore nel cartone animato) il mondo del teatro musicale: « *Il flauto magico* mi ha fatto entrare nel mondo dell'opera, della musica. Prima vedevo le opere come spettacoli di prosa... Con *Il flauto magico* ho capito le esigenze anche musicali dei diversi personaggi, ho capito che una scena può cambiare a tempo di musica, che è la musica a dettare il ritmo dei movimenti, delle immagini, dei colori ».
Per l'edizione di Glyndebourne Luzzati realizza una scena pittorica con periatti dipinti su due facce che si muovono, vagano nello spazio e ruotando danno luogo di volta in volta a un bosco, a un tempio con colonne, alla dimora della Regina della Notte. Combinando stoffe e materiali diversi (secondo un suo costante stilema) con fogge fantastiche e coloriture da favola, modella e impronta di una inconfondibile cifra i suoi personaggi.

36. *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1963. Foto di scena.

Dopo quella prima esperienza teatrale, Pamina, Tamino, Papageno e Papagena, saranno i personaggi che più spesso e facilmente passeranno sulla tavola di lavoro di Luzzati, nelle sue mani, sotto i suoi pennelli, e le forbici. Disegnati, dipinti, ritagliati, diventeranno tra i protagonisti preferiti dei suoi libri e dei suoi cartoni animati.
Dopo *Il flauto magico* l'interesse e l'attenzione di Luzzati per il teatro musicale non sono mai venuti meno, tanto da costituire certo il principale tramite per il lavoro sui cartoni animati, e forse l'unico motivo d'attrazione, oggi, per l'attività di scenografo che ancora conduce nei teatri ufficiali allestendo quasi esclusivamente opere musicali.

37. 38. *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1963. Foto della scena (atto I, casa di Pamina e bosco).

« ... Luzzati fa la parte del leone; la sua concezione della scena e dei costumi passa attraverso l'arte popolare dell'Europa settentrionale. Papageno e Papagena sono più o meno come li abbiamo sempre visti; Tamino è un po' più vecchio e rigido, ma pur sempre ovviamente candidato agli eroici successi. Pamina è per metà Narciso, per metà bambola, e nell'insieme idolo. L'autorità di Sarastro e dei suoi sacerdoti, e questa è la cosa più spettacolare, viene resa da uno stravagante rivestimento che fa pensare a Babbo Natale; sono come pali totemici, o stregoni, benevoli, saggi, ma infinitamente distanti e quasi massicci. La Regina della Notte e le sue dame ricordano bambole floreali animate e costosissime. Monostato sembra malvagio perché indossa un enorme burnous. Il serpente, lo zoo che giunge al richiamo musicale di Tamino, le apparizioni e le trasformazioni magiche, sono semplici o semplificate, senza sofistificazioni e del tutto convincenti.

Per il momento — i due atti passano in un lampo, e tuttavia racchiudono l'esperienza dell'eternità — non ci sfiora il pensiero di illusione o artificio, anche se la ragione ci dice che il palcoscenico non è altro che una stupenda e coloratissima vetrina di giocattoli. È tutto credibile, non c'è nulla che non sia appropriato. Finalmente possiamo capire ciò che intendeva Schikaneder, ed è ciò che gli ha dato la musica supremamente umana di Mozart. Siamo tutti trasformati in bambini, e con questo, miracolosamente, il Regno dei Cieli è nostro ». (da *Papageno's View of the Flute*, in « The Times » 20-7-1963).

39. Un personaggio de *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1963.

40. 41. 42. 43. Personaggi de *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1963.

44. 45. Personaggi de *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1963: Sarastro e la Regina della Notte.

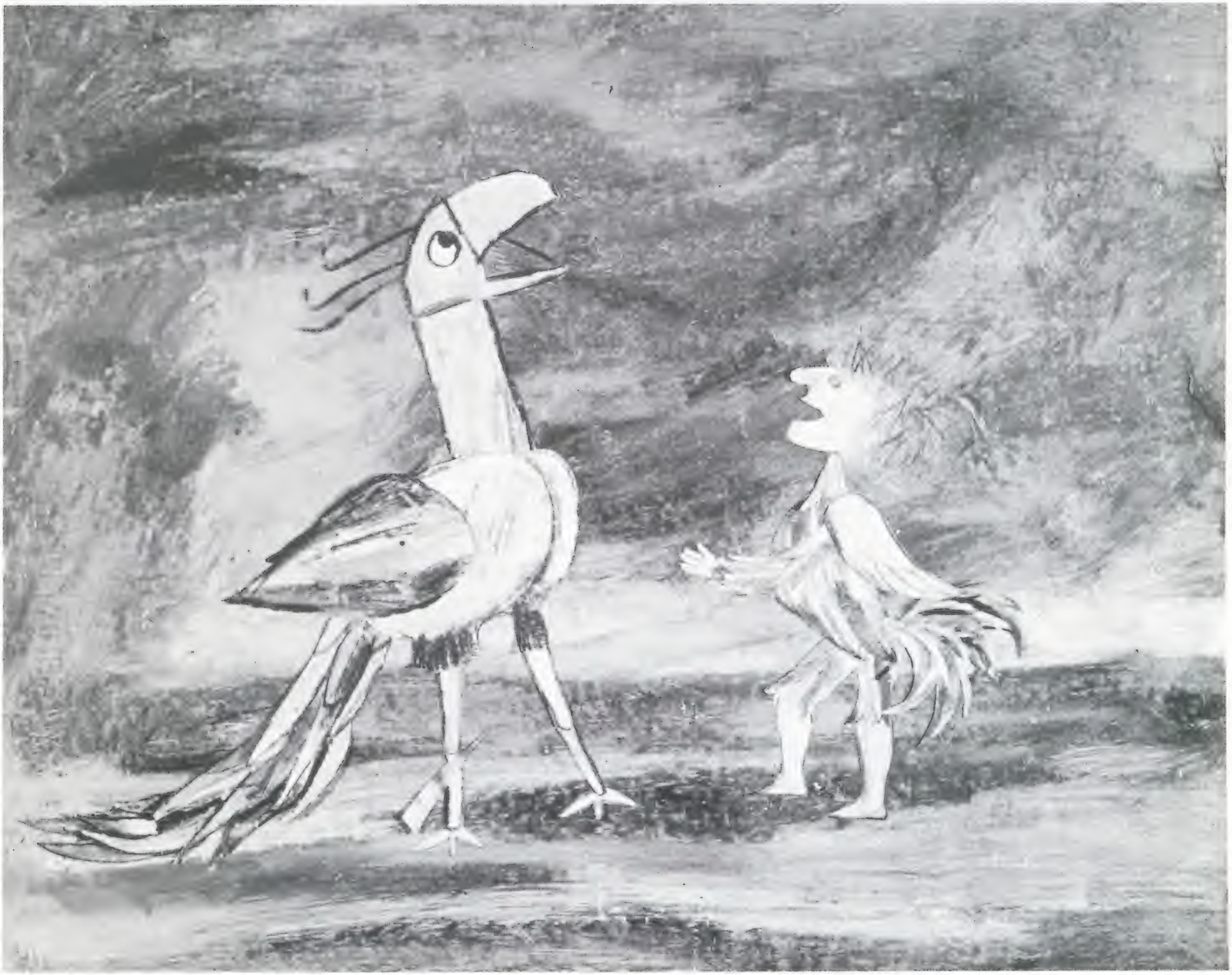
46. 47. 48. Illustrazioni per il libro *The Magic Flute*, Basil Blackwell, Oxford 1971.

Nel 1971 esce in Inghilterra il primo libro di Luzzati sul Flauto Magico (*The Magic Flute, from the opera of W.A. Mozart*, Basil Blackwell, Oxford 1971) in una edizione per bambini con una versione semplificata e adattata del testo, opera dello stesso Luzzati.
È il primo passo verso il cartone animato e il libro servirà anche a preparare il terreno per quella più rischiosa e costosa impresa.
La scena pittorica di Glyndebourne si trasferisce sulla pagina, diventa illustrazione, immagine autosufficiente, e i personaggi respirano la materia di cui sono fatti: teatrali e corposi sulla scena, lievitano sulla pagina dai vaporosi abissi coloristici degli sfondi, cristallizzati nel segno di una cifra grafica enigmatica, sottilmente profilati in un tessuto fiabesco. All'inizio e alla fine del libro si apre e si chiude un teatralissimo rosso sipario.
Del 1979 è l'edizione italiana del libro, *Il flauto magico*, Il Bisonte, Firenze 1979, in copie numerate, con sei litografie a colori.

Nati dalla musica, i personaggi de *Il flauto magico* con il cartone animato (finalmente realizzato nel 1978 insieme a Giulio Gianini) arrivano a fondersi per intero con la partitura sonora. È la musica qui che predomina e in assoluto determina il ritmo figurativo e cromatico dell'azione. E il disegno di Lele anima e interpreta ogni sospiro di Pamino e Pamina, ogni espressione di Papageno, Papagena e Sarastro, fino ai fantastici gorgheggi della Regina della Notte.
La derivazione è ancora assolutamente quella del teatro, della scena di Glyndebourne. Anche qui si apre e si chiude un rosso sipario (e quante critiche su questa sottolineatura teatrale si sono sentite). I personaggi e i colori sono gli stessi (Tamino è celeste, Pamina è bianca e grigia, Papageno di tutti i colori, la Regina della Notte ovviamente blu), ma il segno si libera, sottostando alle diverse leggi del cartone animato, fantasticamente contrappunta di campiture cromatiche le coloriture sonore dello spartito mozartiano, con un'evidenza spettacolare di grande suggestione.
Destinatario anche qui è un pubblico infantile per il quale assume un ruolo protagonista il personaggio di Papageno, buffonesco maestro di cerimonie che introduce, spiega e conduce l'azione.

49. 50. Tavole per il cartone animato *Il flauto magico* di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, 1978.

51. 52. 53. 54. Tavole per il cartone animato *Il flauto magico*, di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, 1978.



I PULCINELLA

55. Manifesto per *I sette sogni di Pulcinella*, testo e regia di Tonino Conte, Genova, Teatro della Tosse, 1978.

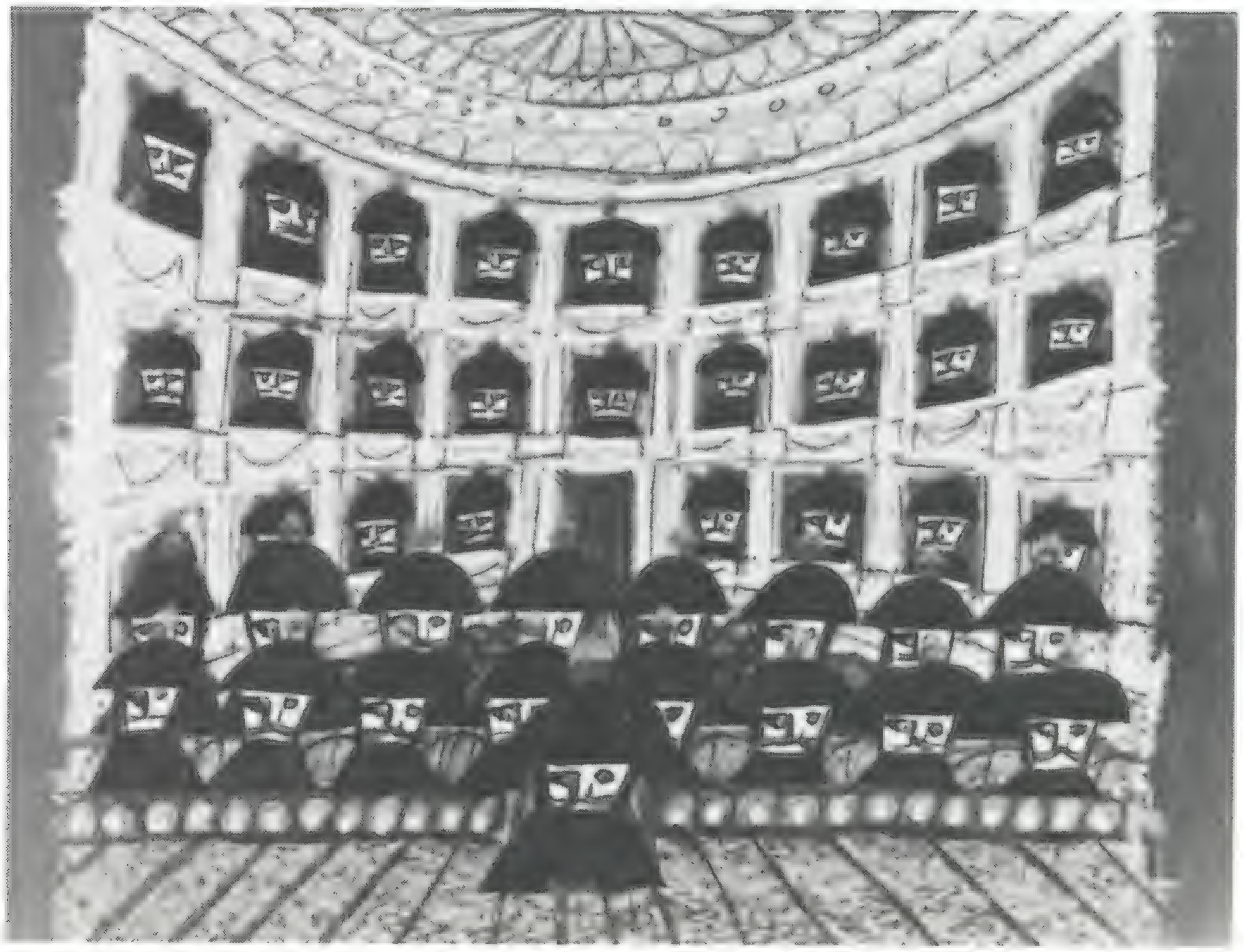
L'idea che Luzzati ha del teatro, ce lo dice lui stesso, è quella di un teatro di burattini. Tutto il suo teatro è nella sua concezione un teatro *per* burattini: i suoi bozzetti presentano già dei personaggi e i suoi personaggi sono pupazzi. Così il passaggio che Lele compie dal disegno al cartone animato finisce coll'apparire quasi naturale: « I pupazzi che ho sempre disegnato sembrano fatti apposta per essere mossi... Col disegno capii che avrei potuto riunire la scenografia ai personaggi, il racconto al colore in movimento ».
Ecco che le illustrazioni, i disegni per i bozzetti, i cartoni animati non sembrano più tre tecniche espressive diverse, ma solo tre modi differenti di lavorare sul personaggio-burattino. E com'è questo burattino? « Il più possibile burattino, senza sforzarsi di apparire umano. Deve essere il più possibile dichiarata la sua artificialità ». Tra i personaggi-burattini quello più caro a Lele è il Pulcinella, il burattino più burattino e il burattino più italiano. Attraverso le storie di Pulcinella è possibile ripercorrere anche la storia di Lele e dei molteplici percorsi del suo segno, dalla pagina al cartoon, dal cartoon al teatro e ritorno.

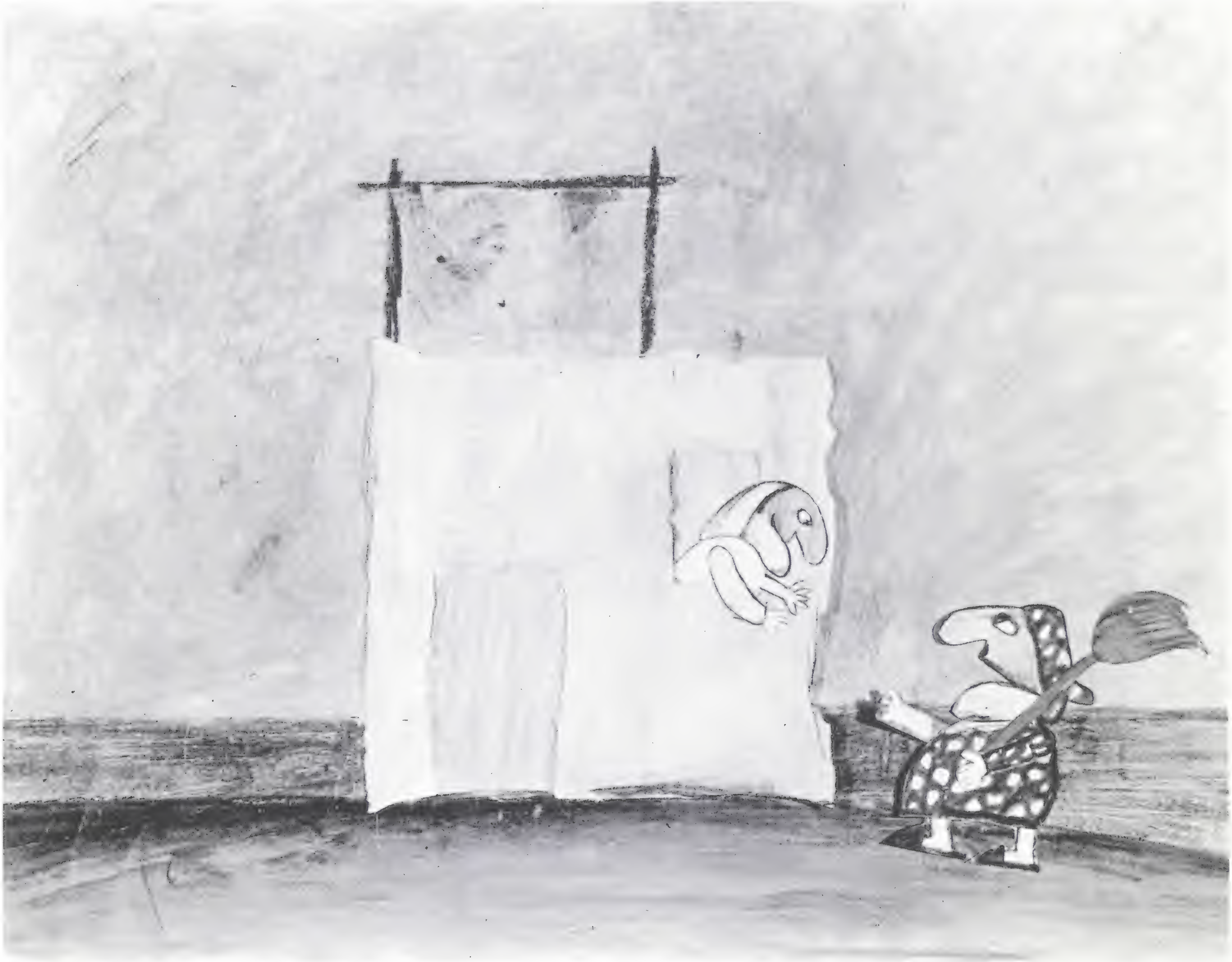
56. 57. 58. 59. Illustrazioni per il libro *La tarantella di Pulcinella*, Emme edizioni, Milano 1974.

La tarantella di Pulcinella è una favola per bambini in cui Luzzati racconta in forma di filastrocca dialogata l'antica storia del pescatore afflitto da una moglie avida che manda in fumo i doni del pescatore d'argento.
La favola esce nel 1971 presso le edizioni Emme di Milano e nel '72 viene ripubblicata a Londra (*Punch and the Magic Fish*, Dent, London 1972). Nel 1973, sempre con Giulio Gianini, Luzzati realizza il cartone animato del *Pulcinella* con musica di Rossini.
« Con *Pulcinella* Luzzati e Gianini hanno portato più avanti il loro discorso sul personaggio, che in questo film diventa il vero centro dell'azione drammatica. D'impianto teatrale, cioè in buona misura a « scena fissa », il film si limita a darci una rappresentazione di una maschera della Commedia dell'Arte attraverso i suoi abituali atteggiamenti e le sue consuete reazioni in determinate situazioni... Per la prima volta in un loro film, senza venir meno alla vena genuina della « musicalità » visiva e narrativa (anche in questo film la musica è di Rossini), assistiamo alla creazione di un autentico personaggio popolare, approfondito nel suo carattere e nella sua dimensione spettacolare. È, in altri termini, un omaggio al teatro, in particolare alla Commedia dell'Arte, cioè a quella formula naturale di teatro del popolo e per il popolo, che, unitamente alla favolistica classica e alla tradizione pittorica dei *naifs* è uno degli elementi basilari della poetica di Emanuele Luzzati » (da Gianni Rondolino, *Storia del cinema d'animazione*, Einaudi, Torino 1974, p. 309).

Cari amici,
ho visto il vostro Pulcinella. Beh, voi ricordate quanto mi era piaciuta « *La gazza ladra* », quanto avessi ammirato la fantasia figurativa, l'estro umoristico il senso della fiaba e le geniali soluzioni grafiche di quel Vostro lavoro; non credevo avreste potuto fare meglio. Con gioia, invece vi dico che ci siete riusciti. Pulcinella è il più bello, ha qualcosa di più è preziosissimo e appartiene alla poesia perché si riferisce ad un sentimento che nell'altra vostra opera mi sembra fosse meno evidente, ed è il sentimento dell'umano, della sofferenza, del bisogno insopprimibile della giustizia... Il vostro Pulcinella, pur rispettando la tradizione della maschera napoletana che lo vuole clown fantasioso e canagliesco, surreale e tutto sprofondato nei problemi di sopravvivenza animalesca racconta soprattutto il dramma grottesco e straziante di un uomo che vuole con tutte le sue forze essere libero.
Non è così?
Vi saluto con molta simpatia e arrivederci a presto, al prossimo lavoro.

vostro
Federico Fellini (1973)





60. 61. 62. Tavole per il cartone animato *Pulcinella*, di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, 1973.

63. Copertina per il libretto di *La tarantella di Pulcinella*, musica di Gino Negri, Milano, Piccola Scala, 1974.

Il burattino di Pulcinella, dalla pagina e dal film di Luzzati, rimbalza più volte naturalmente sulla scena. Nel 1971 la favola luzzatiana del Pulcinella viene messa in scena da Tonino Conte al Teatro Stabile di Torino (T. Conte, E. Luzzati, *Tre Pulcinella, due carabinieri e uno spazzino*). Lo spettacolo verrà successivamente ripreso anche dal gruppo triestino La Contrada, dal Teatro Stabile di Catania con la regia di De Salvo, dal Teatro Stabile di Bolzano con la regia di Cavalli, infine dal Teatro di Roma con la regia di Gianni Fenzi nell'ambito dell'Estate Romana del 1979.
Nel 1974 la favola luzzatiana viene musicata da-Gino Negri e rappresentata alla Piccola Scala.

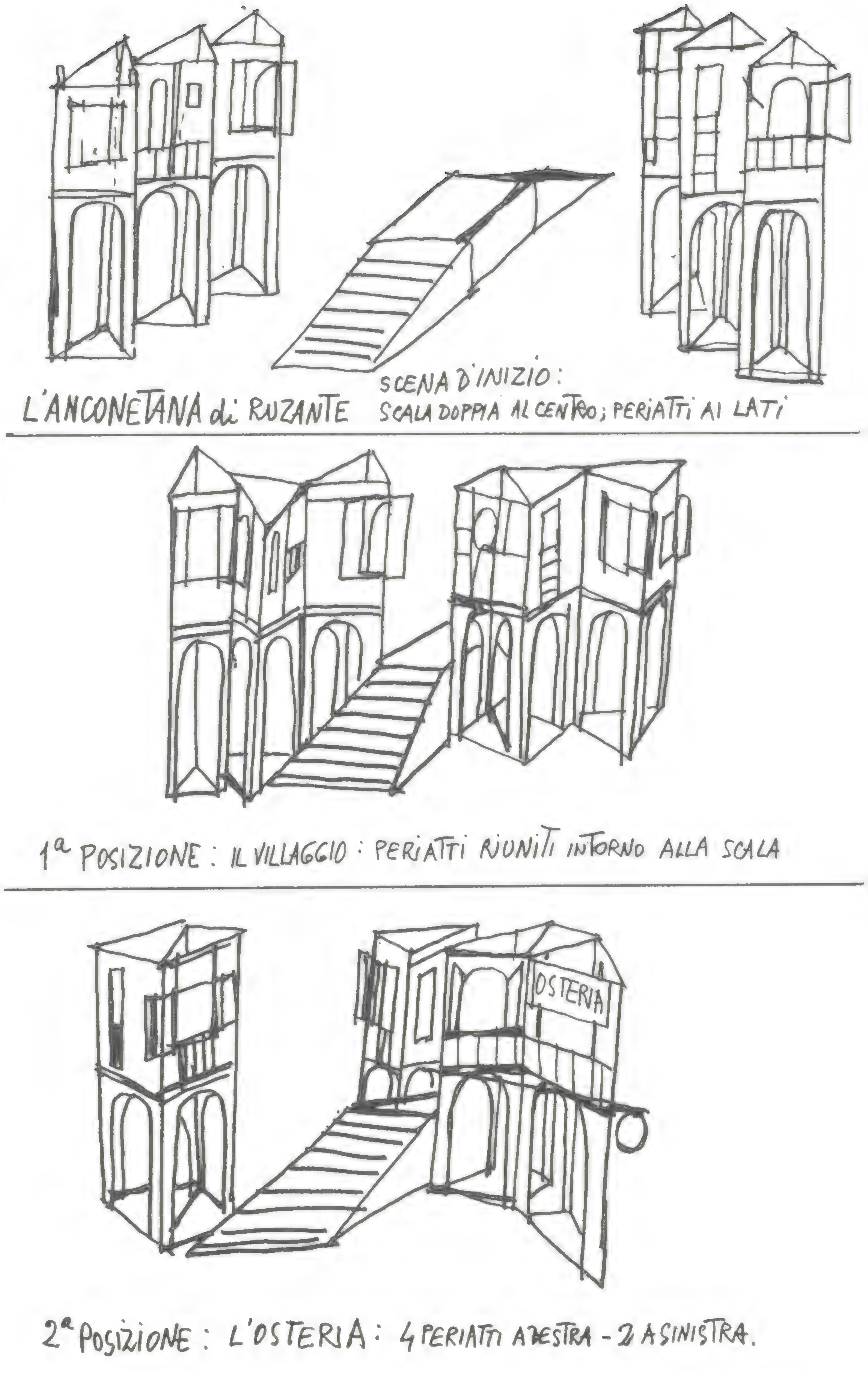
64. 65. *La tarantella di Pulcinella*, di Emanuele Luzzati e Tonino Conte, regia di Gianni Fenzi, Estate Romana 1979. Foto di scena.

66. 67. 68. 69. 70. 71. I burattini de *La tarantella di Pulcinella* di Emanuele Luzzati e Tonino Conte, regia di Gianni Fenzi, Estate Romana 1979.

L'INCONTRO CON RUZANTE

72. *La Moscheta* di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio, Piccolo Teatro di Milano, 1970. Foto di scena.

Nel 1965 Luzzati mette in scena, con la regia di Gianfranco De Bosio al Teatro Stabile di Torino, *L'Anconetana e Bilora* e *I dialoghi* di Ruzante. Sempre con la regia di De Bosio, nel 1969 al Piccolo Teatro di Milano allestisce *La Betia* e nel 1970 *La Moscheta*.
In questi diversi incontri con Ruzante, Luzzati stabilisce un confronto fondamentale e folgorante con l'universo linguistico ruzantiano e la teatralità corposa della commedia cinquecentesca.
Nelle due messinscene per lo Stabile di Torino, costruisce la scena con periatti mobili a base triangolare che nel corso dello spettacolo ruotano intorno a un elemento fisso centrale (una doppia scaletta), e in questo caso il periatto (altro modulo consueto del linguaggio luzzatiano) ricorda un tipico oggetto scenico della commedia all'italiana. Su questa semplice struttura iniziale, ricorda Lele « ho poi applicato il materiale più svariato e improvvisato durante gli ultimi giorni di prova, quando cioè quella lingua così viva e "terrena" prendeva corpo e mi potevo rendere conto meglio dove occorresse paglia, dove legno, e dove stoffa, e come rompere, incollare, gli oggetti vecchi che riuscivo a trovare e che mi suonavano *veri* e *trasposti* nello stesso tempo, come vera e antica e impastata di terra era la lingua dei contadini pavani ».
Per *La Betia*, eliminati i periatti, Luzzati raccoglie lo stesso tipo di materiale (oggetti vecchi, usati, cercati nei mercati contadini, in particolare a Camaldoli in Toscana) composti poi su di una scena libera.
Con *La Moscheta* infine, è ancora sempre lo stesso materiale (gli oggetti vecchi ora sono armadi, porte, ballatoi...) che si raggruma al centro in una struttura girevole pesante, un coagulo di oggetti consunti, abitato da personaggi coperti di panni anch'essi pesanti, a trama larga, composti per lo piú di stracci e stoffe usate.
Con questa impresssionante scultura materica si conclude il discorso di Luzzati sull'opera e il linguaggio di Ruzante.



73. Disegno esplicativo della scena per *L'Anconitana e Bilora* di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio, 1965 (da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino 1977, p. 69).

74. 75. 76. *La Betia* di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio, Piccolo Teatro di Milano, 1969. Magda Mercatali come Betia e altre foto di scena.

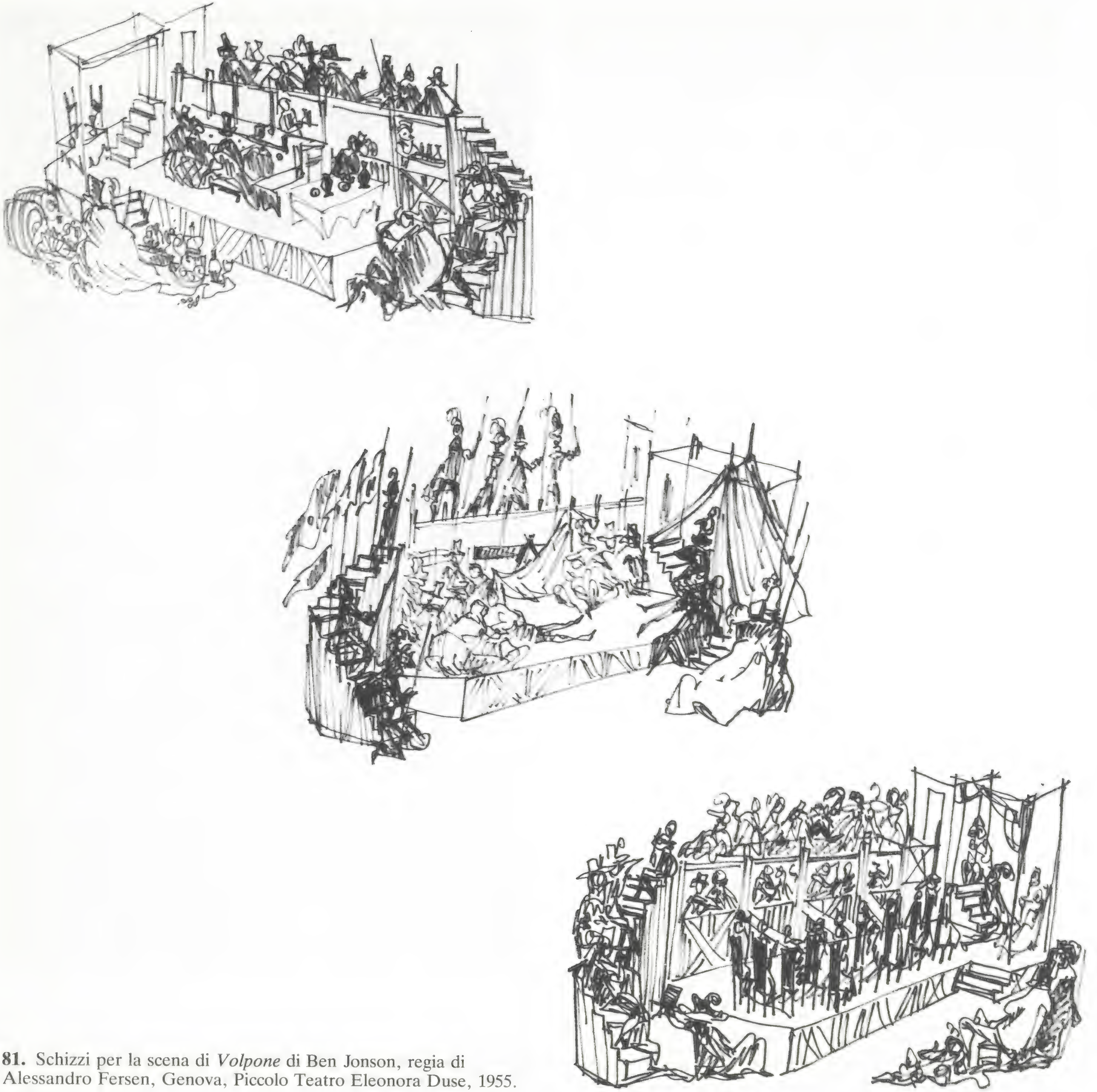
77. 78. *La Moscheta* di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio, Piccolo Teatro di Milano, 1970. Foto di scena.

LUOGHI ELISABETTIANI

79. Costume per *Volpone* di Ben Jonson, regia di Luigi Squarzina, Teatro di Roma, 1977.

Shakespeare e gli Elisabettiani sono stati certo fra i grandi maestri e i mitici modelli di confronto per una nuova idea di teatro che dal dopoguerra a oggi, compresa la dissacratoria esperienza dell'avanguardia, è venuta sperimentandosi in Italia attraverso innumerevoli rappresentazioni e trasposizioni sceniche.
Fin dai primi anni quindi anche Luzzati si trova ad attingere alla grande tradizione inglese, a quella teatralità e spazialità libera e corposa insieme, da reinventare e quindi in diversa maniera coniugare con la grande tradizione del palcoscenico all'italiana o della scena all'aperto. Il primo incontro è con *Le allegre comari di Windsor* (regia Fersen, 1949) presentata all'aperto ai Parchi di Nervi, con le grandi maschere di cartapesta che echeggiano lo stile della *Lea Lebowitz*. Quindi sempre con Fersen *Volpone* del 1955 è il primo tentativo di trasposizione di un dispositivo scenico elisabettiano. Seguono poi, fra le tappe principali, le diverse interpretazioni di quel dispositivo e di quella teatralità, con le cancellate de *La bisbetica domata* (regia Enriquez, 1962), la leggera patina brechtiana di *Edoardo II* (regia Enriquez, 1963), la trasposizione fantastica di un ponte veneziano in *upper stage* elisabettiano ne *Il mercante di Venezia* (regia Enriquez, 1967), la catasta di banchi di scuola nel *Sogno di una notte di mezza estate* (regia Marcucci, 1972) i preziosi *pageants* di *Vita e morte di Re Giovanni* (regia Trionfo, 1973), fino alla torre-catasta di *Misura per misura* (regia Squarzina, 1976) e alle scatole magiche del *Volpone* (regia Squarzina, 1977).

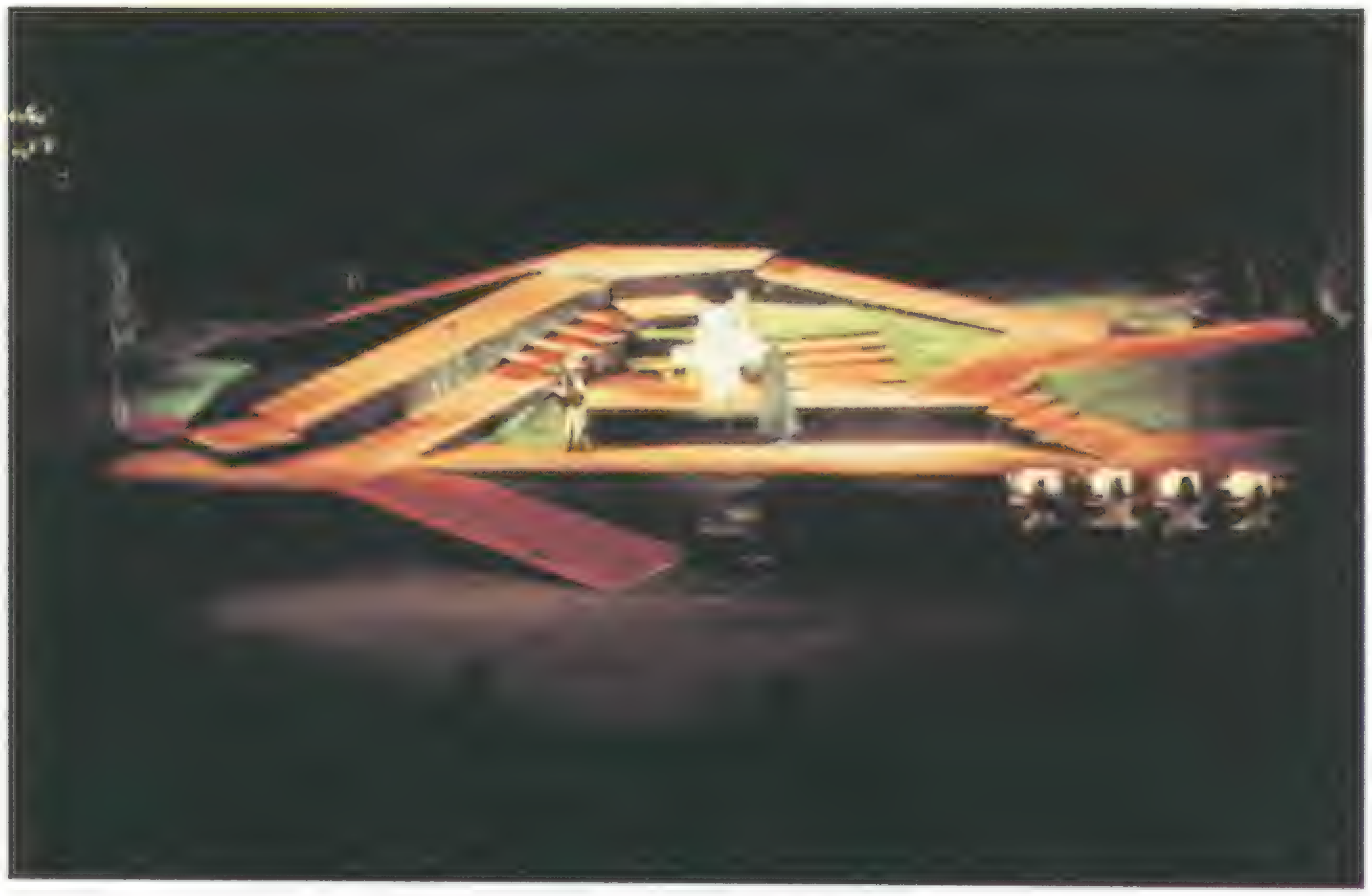
80. Manifesto per *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, regia di Franco Enriquez, 1957.



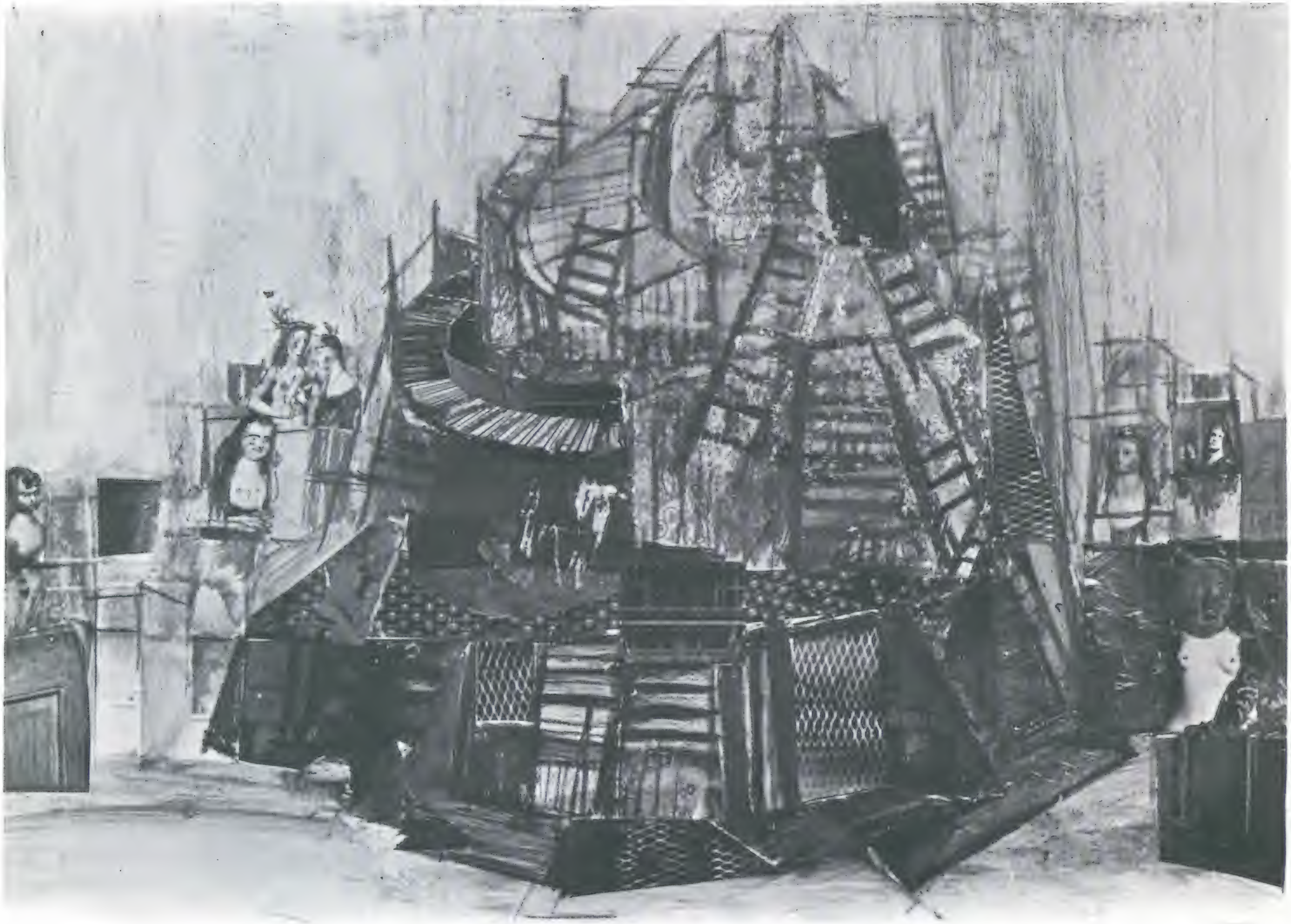
81. Schizzi per la scena di *Volpone* di Ben Jonson, regia di Alessandro Fersen, Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1955.

82. 83. 84. *La bisbetica domata* di Shakespeare, regia di Franco Enriquez, Teatro Romano di Verona, 1962. Foto di scena.

85. 86. 87. 88. *Titus Andronicus* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Romano di Verona, 1968.



LONDRA
PARLAMENTO



◁ **89. 90.** *Vita di Edoardo II D'Inghilterra* di Lion Feuchtwanger e Bertolt Brecht, regia di Franco Enriquez, Roma, Teatro Valle, 1963.

91. Bozzetto per la scena di *Misura per misura* di Shakespeare, regia di Luigi Squarzina, Teatro di Roma, 1976.

SOGNO DI UNA NOTTE
DI MEZZA ESTATE
di William Shakespeare
presentato dalla Cooperativa Teatrale
ilgruppo della rocca
attori: dorotea aslanidis, antonio attisani, fiorenza brogi, marcello bartoli, giancarlo cajo,
gianni de lellis, giancarlo fortunato, bob marchese, mario mariani, luciana negrini, paila pavese, bruno slaviero;
regia: egisto marcucci; traduzione: ettore capriolo;
scenografia: emanuele luzzati, santuzza calì; musiche: fiorenzo carpi;
luci: guido mariani; collaboratori: alvaro piccardi, mimma gallina; organizzazione: giorgio guazzotti
Azienda Autonoma di Turismo · Teatro Metastasio · Prato
Comitato d'iniziativa per il decentramento teatrale

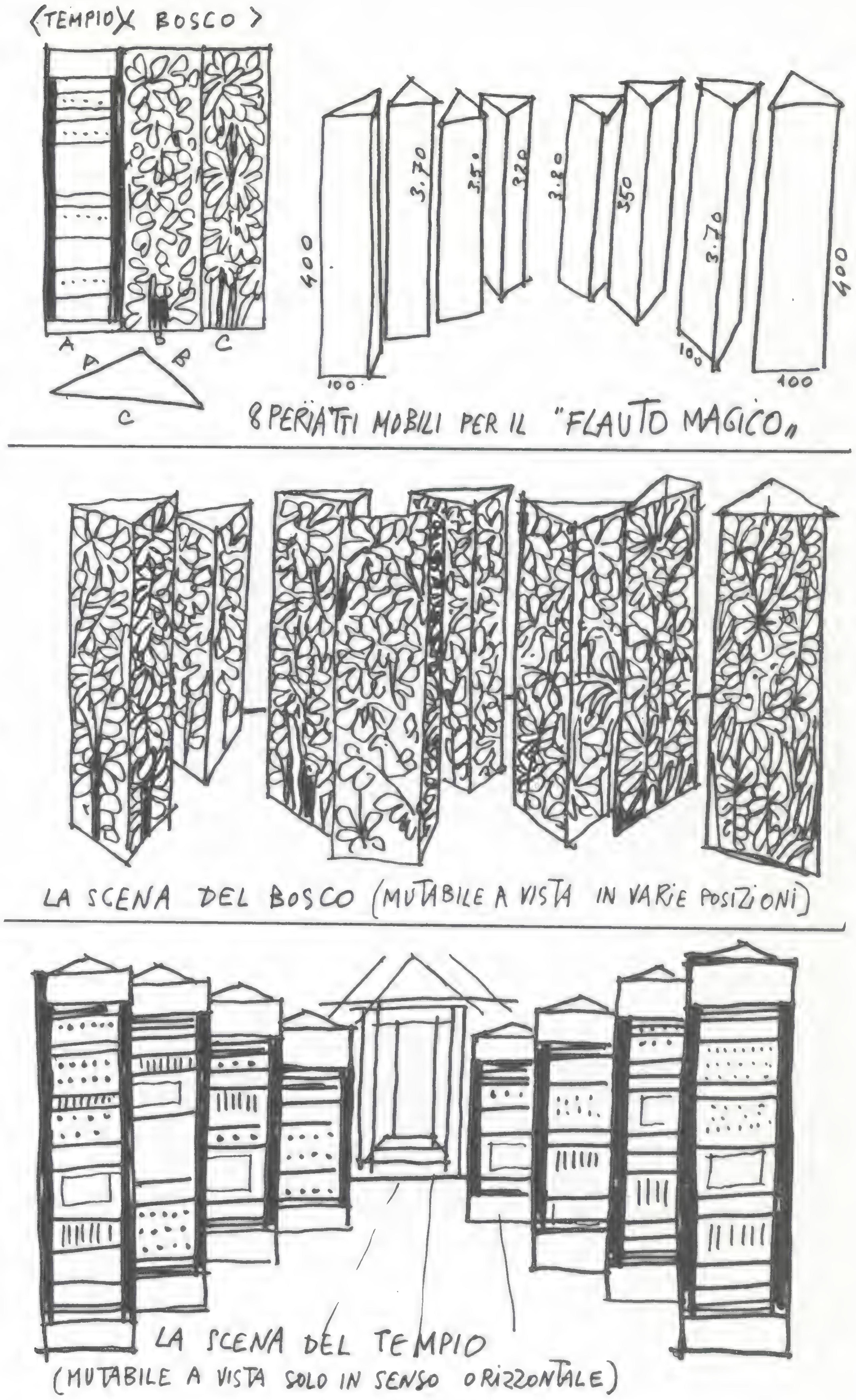
LA SCENA DIPINTA

◁ **92.** Manifesto per *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, regia di Egisto Marcucci, Gruppo della Rocca, 1972.

93. Bozzetto delle stoffe per le tende di *Salomé* di Richard Strauss, regia di Egisto Marcucci, Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1980.

94. Bozzetto per la scena di *Salomé* di Richard Strauss, regia di Egisto Marcucci, Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1980.

Le prime scene di Luzzati sono scene dipinte. Fondali, periatti, quinte immerse nel colore. Sullo scenografo sembra prevalere il pittore, sulla materia la fiaba.
Intorno al '60 l'incontro con il quotidiano, la terra ruzantiana da un lato, e il moderno del teatro dell'assurdo dall'altro, sembra spostare l'interesse di Luzzati dalla favola alla materia e dalla materia alla ricerca dei materiali, vecchi e nuovi, con cui reinventare e riscrivere il reale.
Poi c'è nel 1963 l'incontro con *Il flauto magico*: Luzzati torna alla scena dipinta. È la scoperta dell'identità tra musica, fiaba e pittura. La scena dipinta e il colore si adattano particolarmente al balletto e alla lirica dove l'azione è in secondo piano rispetto alle forme, al colore, al movimento, alla musica. Nell'opera, forma e colore vengono dettate direttamente dalla musica, come poi nel cartone animato. Nascono così una serie di nuove scene pittoriche dove tutto è dipinto, non solo i fondali, ma anche i costumi e gli oggetti. Sono scene create per lo più per spettacoli lirici o, come ne *La donna serpente*, spettacoli di teatro totale, dove l'intervento della musica insieme alla scenografia e all'attore gioca un ruolo essenziale, più della stessa parola, e dove ancora una volta sulla materia prevale il fantastico, sul quotidiano la fiaba, sul messaggio il gioco e sul reale il surreale.

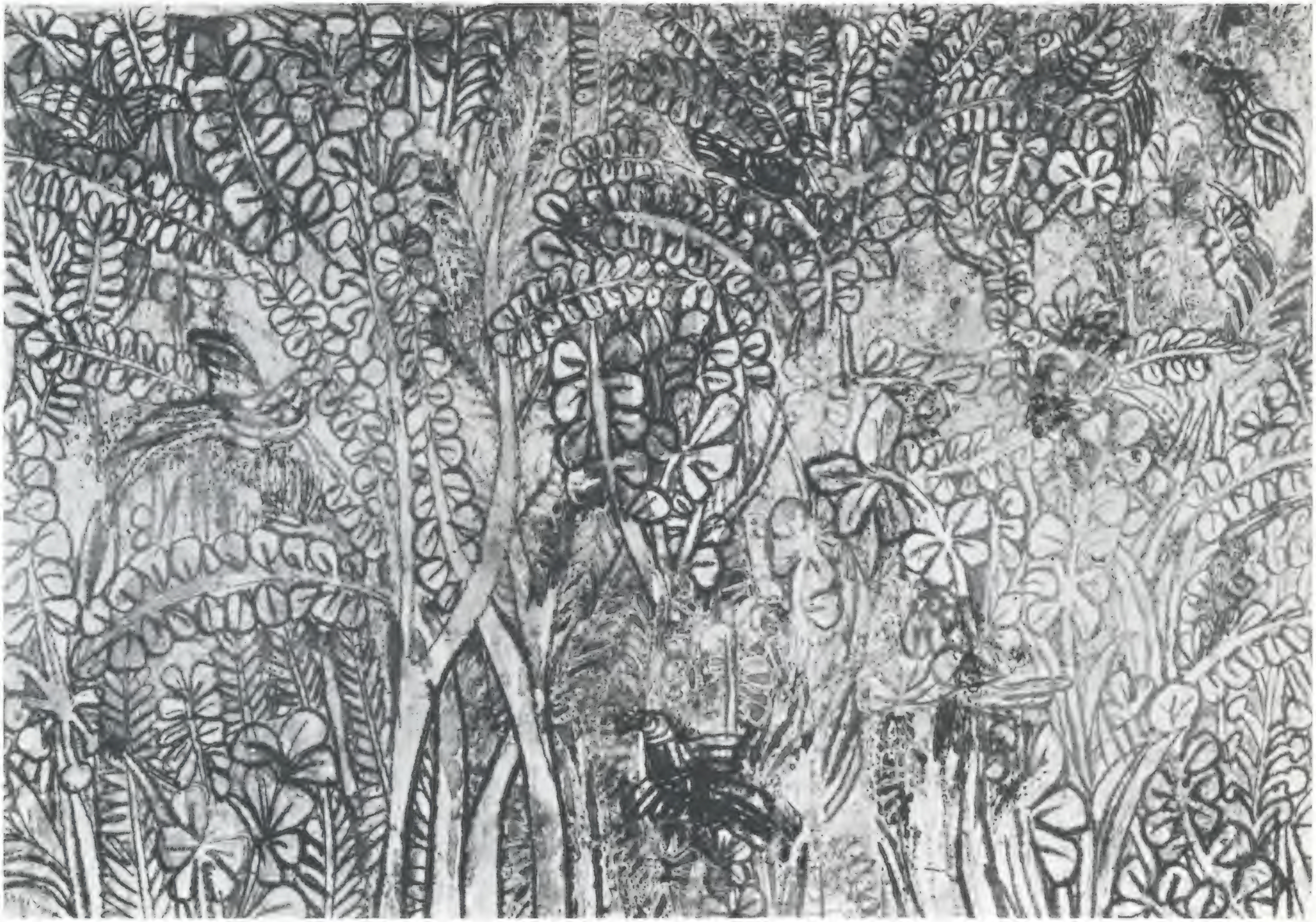


95. Disegno esplicativo della scena per *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, 1963 (da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino 1977, p. 68).

« ... una specie di pop-art Settecento dove il pop torna proprio a far popolare-popolare. E perfino nazional-popolare, con le maschere improvvisanti, i mondi alla rovescia, le carnevalizzazioni a catena, le metamorfosi e le contrometamorfosi e così avanti per un pezzo. Con pop e con Propp se vogliamo.
(...) Ed ecco allora, qui in scena, i pupi siciliani mescolati al museo delle cere, le biciclette dorate e i megafoni a vista, orienti tra il rococò e il semi Salgari. Ernst impastato con Klimt e con Füssli, le bambole meccaniche da collezionista e le bambine alla Carrol fotografo, il cantastorie da piazza e la vamp da sotto Hollywood, le scatole a sorpresa con testone dragonesco cartoanimato emergente da sepolcreto e, più dentro ancora, per supersorpresa, la sposa da torta nuziale, tutta in bianco peruginesco (ma la ditta Perugina, si intende, per vetrina), e il circo e la giostra, una testa ornitologica alla Savinio, un paio di gemelli da confetteria georgiana ma caricati a molla, le barbe finte e bianche, le corazze e le spade di latta gialla, e chi ha più ne metta.
È la mostra personale di Lele Luzzati che ha impersonalmente ritagliato e rincollato tutto, da tutto, da tutti, oltre che da se stesso. È il surrealismo dei padri del surrealismo, per cui anche Hugo è surrealista (« *Quand il n'est pas bête* come diceva Bréton nel manifesto, ma che è anche più surrealista quando è bête) e per cui quei padri sono i nomi della pop appunto. Più il surrealismo dei surrealisti in titolo, i veri e i kitscheggianti. Con l'idolo, l'insettone, la fata cotonata. Tutto che si è già visto da qualche parte, da tutte le parti, che si è rivisto e ririvisto, ma così, a questo punto, con quel controcontesto lì, forse no, non ancora, non in grado tale... ».
(Edoardo Sanguineti, *Pop Settecentesco*, in « L'Unità », domenica 22 aprile 1979).

96. Bozzetto per la scena de *La Diavolessa* di Baldassarre Galuppi, regia di Corrado Pavolini, Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, 1952.

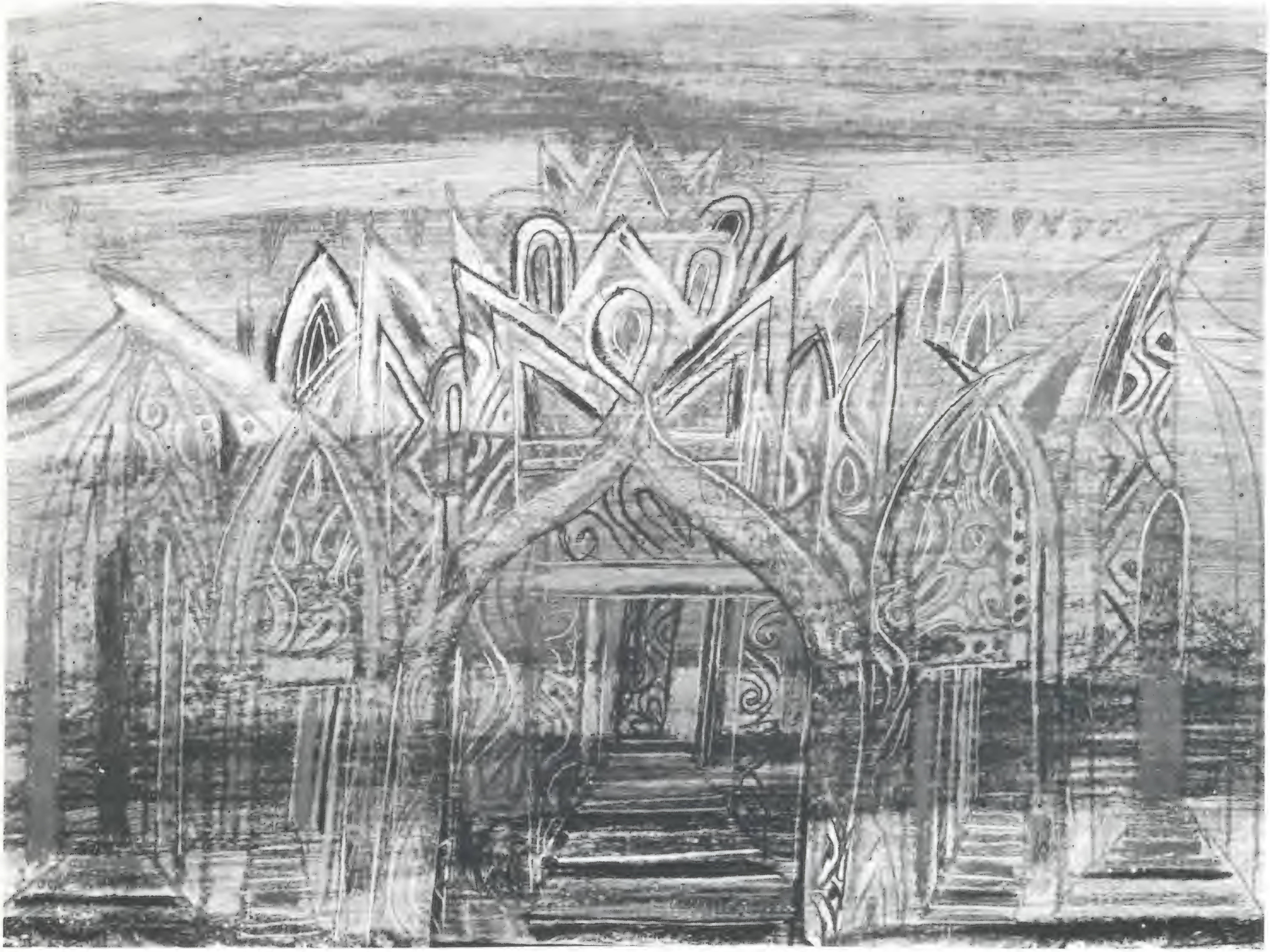
97. *Il Cordovano*, musica di Goffredo Petrassi, regia di Franco Enriquez, Milano, Piccola Scala, 1959. Foto di scena.



98. Bozzetto per la scena di *Rossignol*, musica di Igor Stravinskij, regia di Luciana Novaro, Lyric Opera di Chicago, 1968.

99. 100. *La donna serpente* di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci, Teatro di Genova, 1979.

101. Costume per *La donna serpente* di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci, Teatro di Genova, 1979. ▷



102. 103. *La donna serpente* di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci, Teatro di Genova, 1979: bozzetto di scena e sipario.

Il sipario per Luzzati non è un fondale qualunque posto in posizione privilegiata, un elemento decorativo e accessorio, un residuo teatrale. Il sipario è teatro, è essenziale: ha per lui la stessa funzione che ha la sinfonia nella musica rossiniana. Prelude e riassume l'atmosfera dello spettacolo, un mondo, un'idea. È un tema ricorrente, riassuntivo e unificante. Il sipario è sempre un racconto di ciò che viene dopo, e di ciò che c'è dentro. Tanti sipari e siparietti quindi nel teatro di Lele, e anche nei libri e nei cartoni animati. Vicino al sipario, è l'uso del cartellone, un espediente narrativo che sta a metà tra il teatro brechtiano e il teatro dei pupi. Serve per raccontare, riassumere o anticipare quanto si è svolto o si svolgerà sulla scena ed ha nello stesso tempo funzione di raccordo e di straniamento.
I cartelloni dell'*Ubu incatenato* disegnati da Luzzati per Tonino Conte e il Teatro della Tosse, servivano come antefatto: prima di cominciare a recitare, all'inizio dello spettacolo, gli attori raccontavano la storia di *Ubu Re*. I cartelloni usati da Marco Parodi per una lettura-spettacolo de *Il Cerchio di gesso del Caucaso* all'Unione Culturale di Torino, servivano invece per annunciare in immagini, a sezioni, durante lo spettacolo la storia che gli attori avrebbero poi raccontato col gesto e con la parola.
Anni prima ne *La Barraca* Luzzati aveva usato il cartellone come raccordo narrativo addirittura in sostituzione di alcune parti del testo.
Caro a Luzzati come il sipario, il burattino, i carretti, e tutti gli altri accessori del teatro dei pupi, il cartellone-riassunto ricompare anche nel cartone animato per raccontare « cos'era successo ».

104. Sipario per *Il Re muore* di Eugene Ionesco, regia di José Quaglio, Teatro Stabile di Roma, 1963.

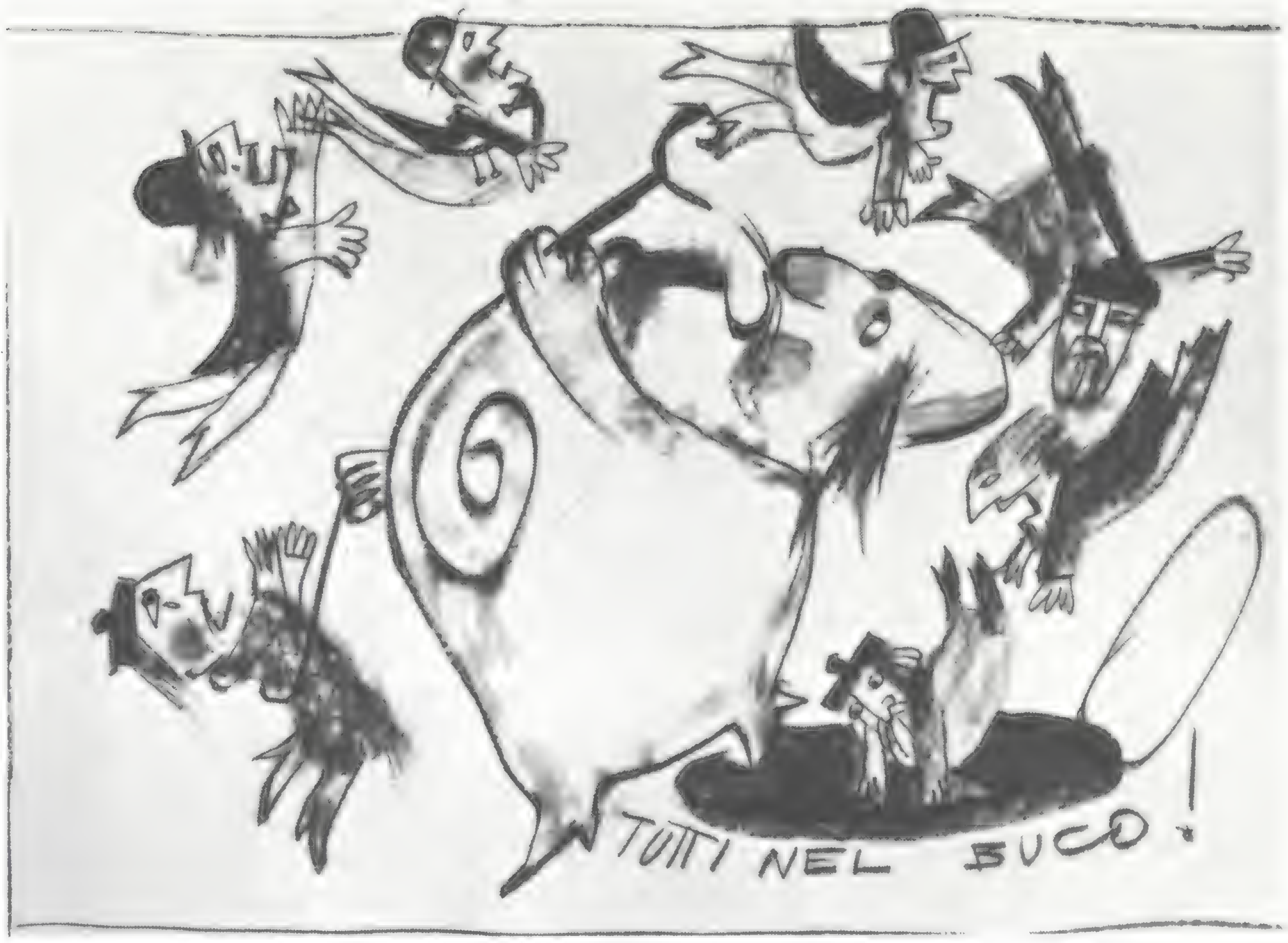
105. Sipario per *Il flauto magico* di Mozart, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1963.

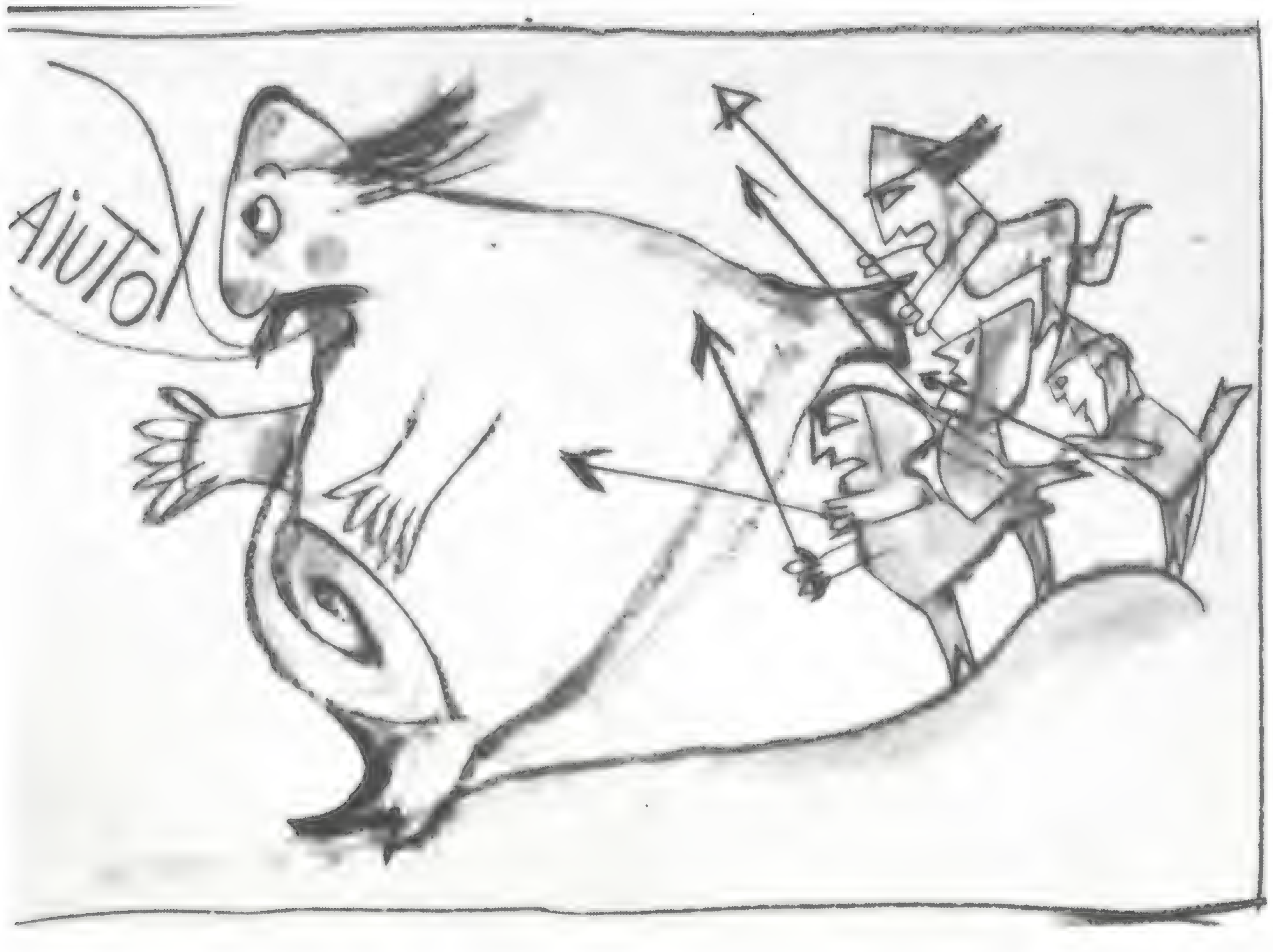
106. Sipario per *La carriera di un libertino*, musica di Igor Stravinskij, regia di Franco Enriquez, Torino, Teatro Regio, 1972.

107. Sipario per *El amor brujo*, musica di Manuel de Falla, coreografie di Luciana Novaro, Chicago Lyric Opera, 1969.

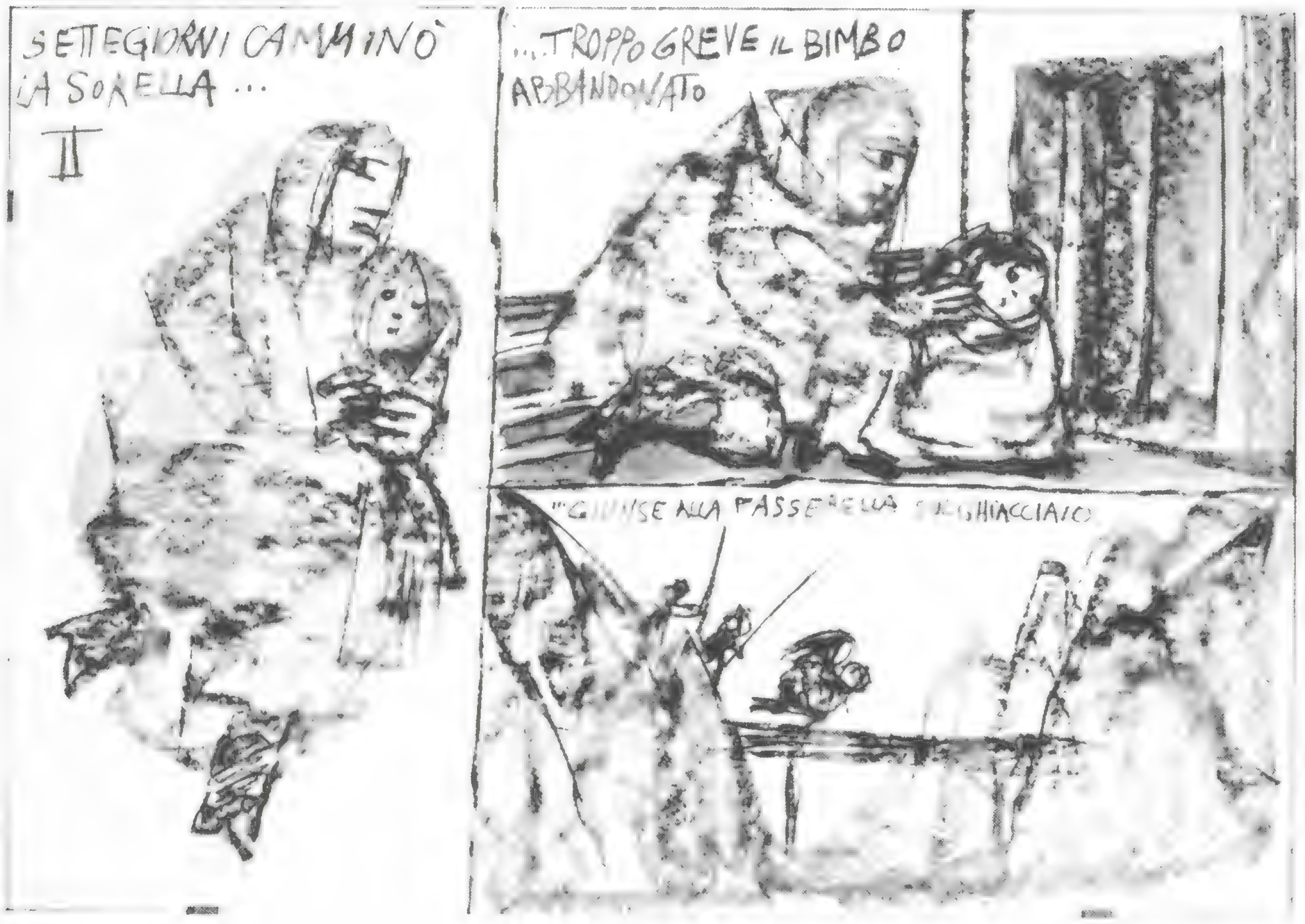
108. 109. 110. 111. 112. Cartelloni per *Ubu incatenato* di Alfred Jarry, regia di Tonino Conte, Genova, Teatro della Tosse, 1977.

ERDRA


TUTTI NEL BUCO!


AIUTO!

PARIS

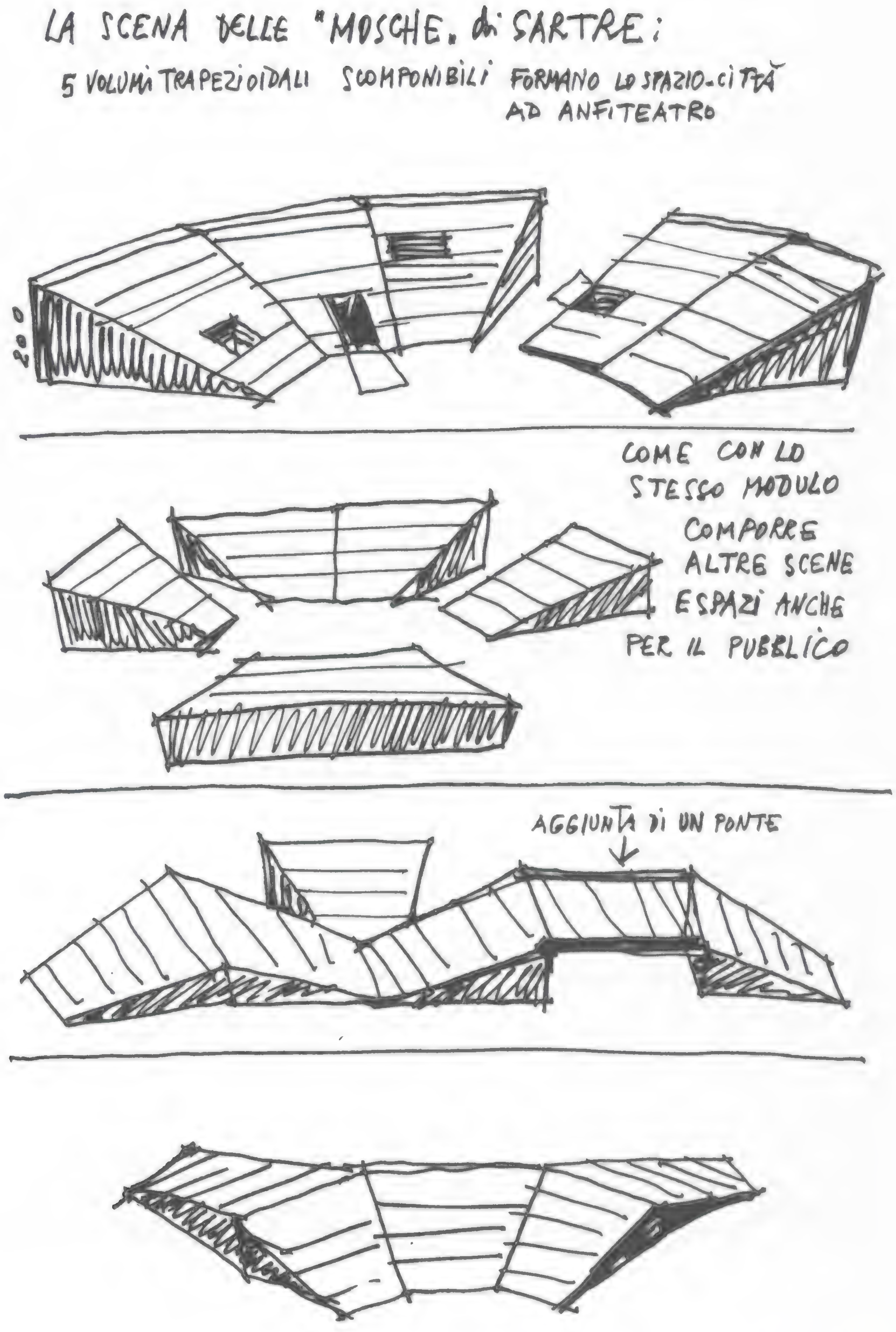

SETTE GIORNI CAMMINÒ LA SORELLA ...
II
...TROPPO GREVE IL BIMBO ABBANDONATO
...GIUNSE ALLA PASSERELLA SUL GHIACCIAIO

V
UDITE ORA LA STORIA DEL PROCESSO PER IL BAMBINO....

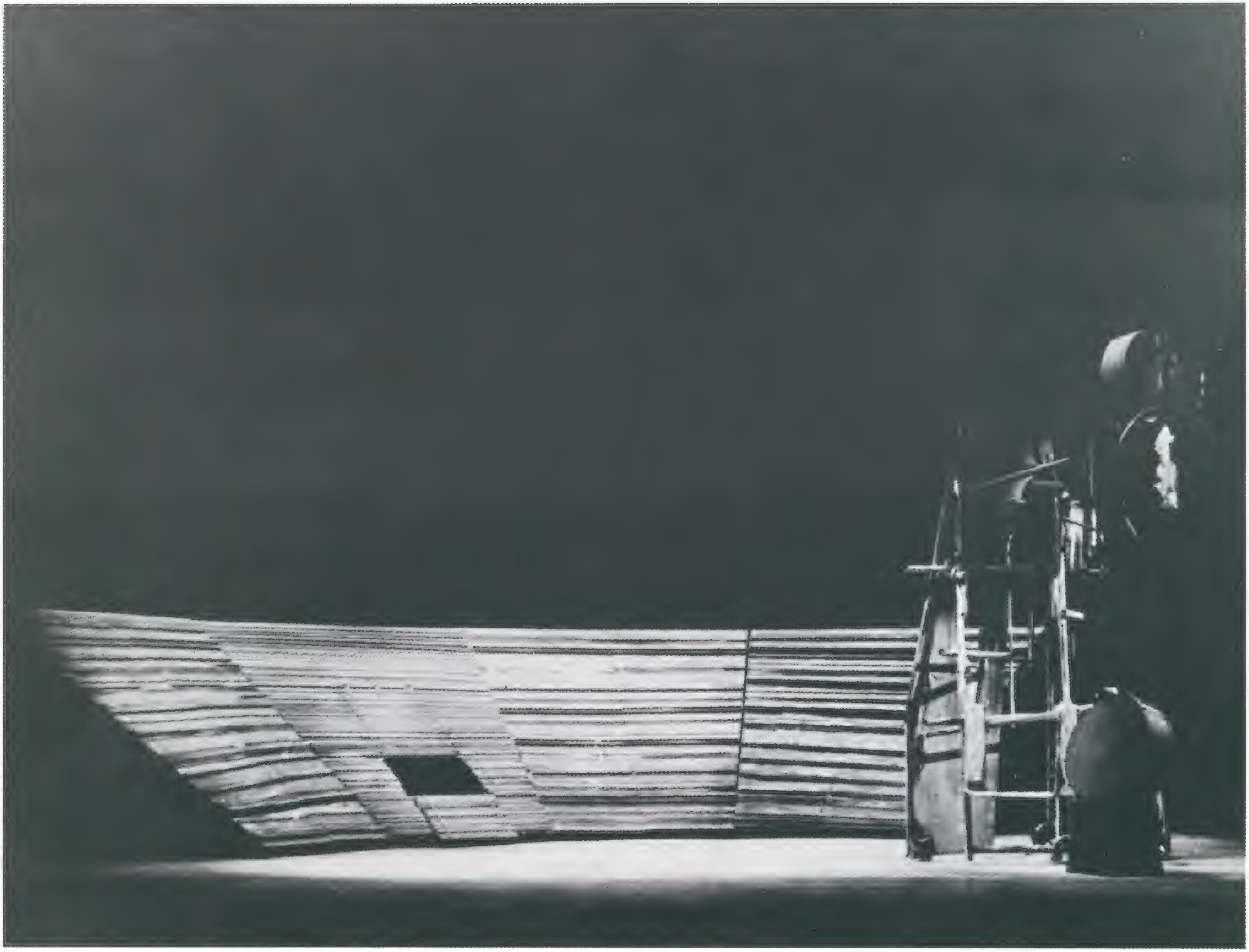
113. 114. 115. Cartelloni per *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Bertolt Brecht, regia di Marco Parodi, Torino, Unione Culturale, 1967.

116. La scena di *Fuenteovejuna*, di Lope de Vega, regia di Marco Parodi, Compagnia Teatro Libero, 1970.

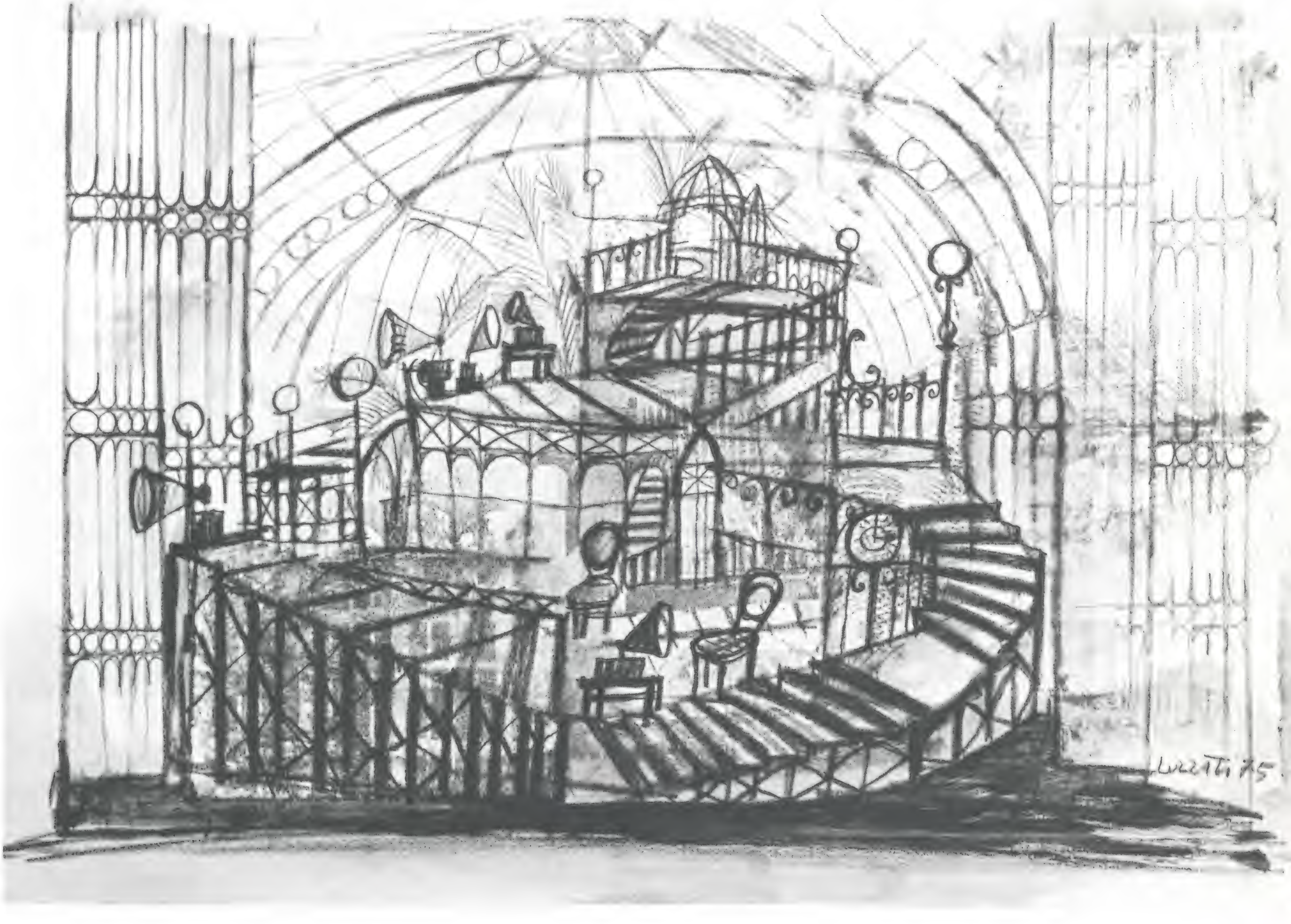
A volte, soprattutto quando si tratta di allestire uno spazio all'aperto, Luzzati si serve di un dispositivo molto agile e funzionale che chiama *scena costruita*:
« L'esempio più semplice di scena costruita è un'adeguata disposizione di pedane che possono essere unite da scalette o da passerelle. Su questo tipo di scena si può recitare di tutto, non c'è neanche bisogno di porvi sopra oggetti o mobili, gli attori possono sedersi sui gradini o per terra. Naturalmente questo tipo di scena è più adatta per testi classici, ma non escludo che potrebbe servire anche per un Cechov, aggiungendo qualche poltrona vera o al massimo una... betulla ».
Del 1968 sono due esempi particolarmente significativi di *scena costruita*: i ponteggi mobili allestiti al Teatro Romano di Verona per il *Titus Andronicus* (regia di Aldo Trionfo, vedi figg. 85-88) e gli scivoli per *Le mosche* (regia di Franco Enriquez) al Teatro Olimpico di Vicenza: « La scena progettata per *Le mosche* di Sartre si componeva di cinque scivoli trapezoidali che uniti davano l'idea di una sorta di anfiteatro; ma questa forma raffigurava anche la città, i cui abitanti vivevano nascosti sotto terra, come se abitassero nelle fogne. Infatti in vari punti degli scivoli si aprivano le botole e di lì uscivano gli attori. Quando la compagnia doveva recitare in palcoscenici piccoli, si era costretti a eliminare uno o due scivoli, ma lo spettacolo non ne soffriva ».



117. Disegno esplicativo della scena per *Le mosche* di Jean Paul Sartre, regia di Franco Enriquez (da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino 1977, p. 66).



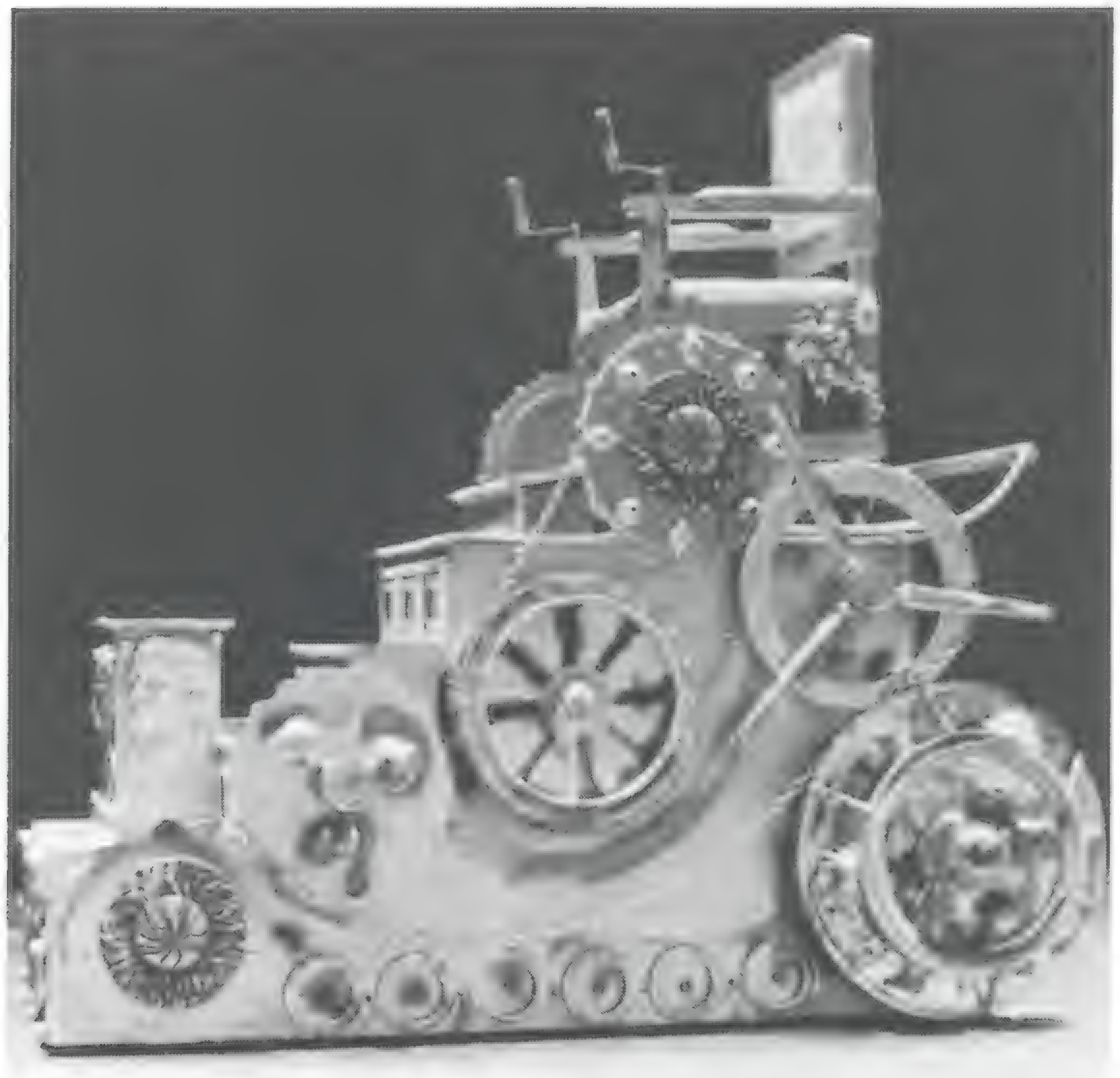
118. La scena de *Le mosche* di Jean Paul Sartre, regia di Franco Enriquez, Vicenza, Teatro Olimpico, 1968.



119. Bozzetto per la scena di *Bel Ami e il suo doppio* di Luciano Codignola, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1975.

120. 121. *La Cauteriaria* di Mara Fazio e Marco Parodi, Festival di Spoleto 1972.

SCATOLE MAGICHE, CARRI, CAMION



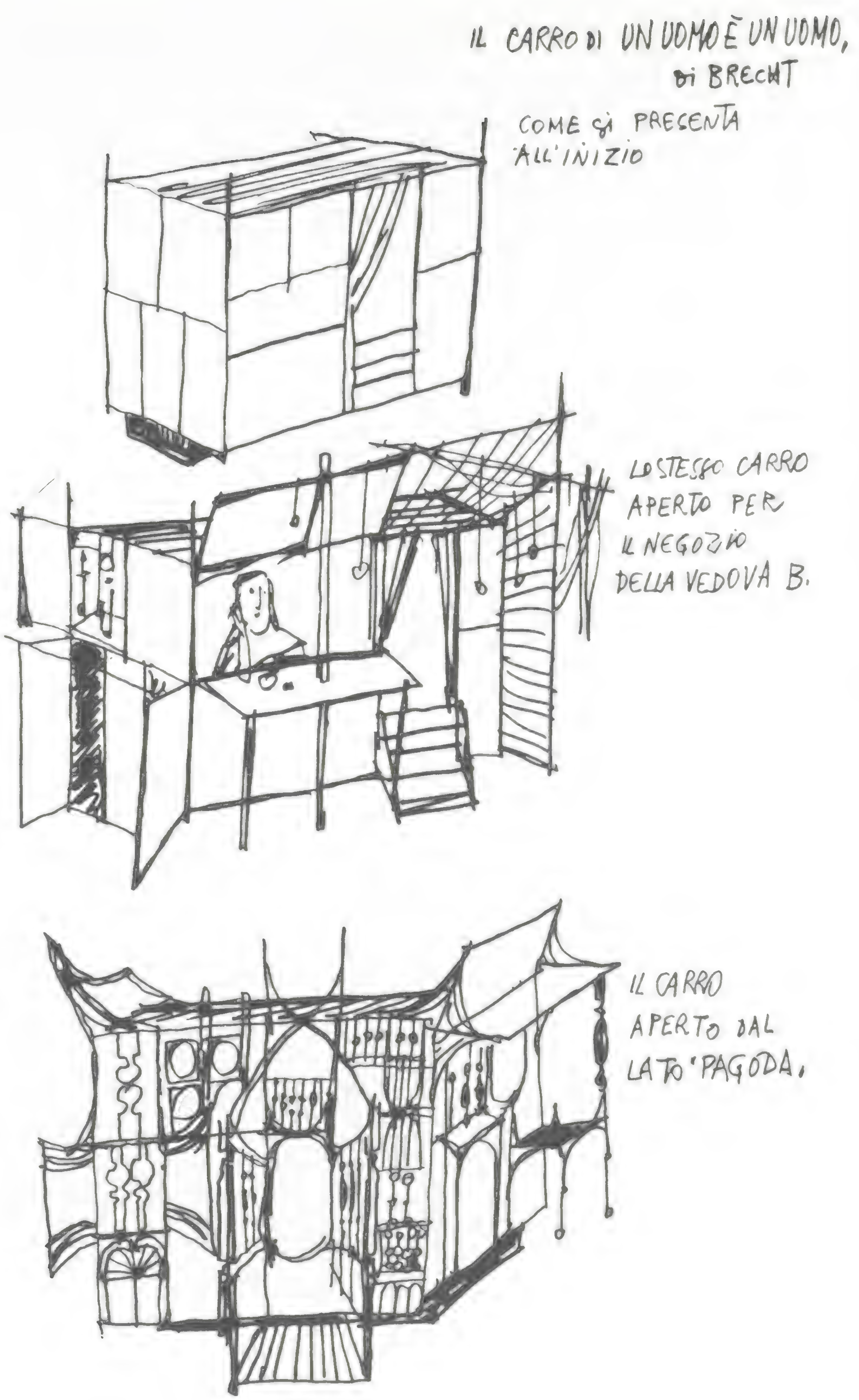
122. I carri per *Vita e morte di Re Giovanni* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973: Carro della Regina Madre.

« Ho usato molte volte un oggetto che potremmo definire "scatola magica". Si tratta di uno scatolone di legno montato su ruote matte o cuscinetti a sfera (in modo da poterlo spostare da ogni lato) che si trova già in scena all'inizio o può entrarvi in qualsiasi momento. La grande scatola si deve aprire da tutti i lati per far fronte a qualsiasi esigenza ».

Prototipo e primo esempio di una lunga serie di scatole magiche luzzatiane è la scena di *Un uomo è un uomo* di Brecht realizzata nel 1963 per il Teatro Stabile di Trieste con la regia di Fulvio Tolusso:

« ... la scena era costruita da una specie di carro che veniva portato sul palcoscenico all'inizio dello spettacolo dagli stessi attori. Non bisogna dimenticare che *Un uomo è un uomo* contiene molti elementi che preludono a Madre Courage, che gira per i campi con la sua famosa carretta.

Il personaggio della vedova Begbick con la sua osteria vagante non è che una Madre Courage in embrione... Così ho pensato di ridurre la scena a un solo carro, volutamente tirato con fatica... Uno dei lati lunghi (del carro) rappresentava l'osteria della vedova, coi suoi sportelli apribili a mò di bar. Dalla parte opposta c'era la pagoda... su uno dei lati piccoli c'era la capanna di Galy Gay, dall'altro semplicemente il retro di un carrozzone ».



123. Disegno esplicativo della scena di *Un uomo è un uomo* di Bertolt Brecht, regia di Fulvio Tolusso, 1963 (da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino, 1977, p. 70).

Quasi sempre la scatola magica è su ruote, a volte si trasforma completamente in carro. E carri, carretti di tutti i tipi e di tutte le fogge, piccoli e grandi, semplici e ornati, semoventi o immobili, popolano le scene di Luzzati.
A volte poi il carro, come in *Vita e morte di Re Giovanni* (regia di Aldo Trionfo, 1973) si fa trionfale, echeggia fantastici apparati rinascimentali (il riferimento esplicito è a Dürer), propone all'interno della scena un ulteriore segno spettacolare: un teatro dentro il teatro.
Costruiti con materiali vari e vecchi (l'amore luzzatiano per il trovarobato è ricorrente) unificati dal colore, oro o argento, simili a preziose ed enormi saliere, i carri entravano all'inizio dello spettacolo tutti insieme in una specie di carosello, per poi ricomparire separatamente, ognuno con il suo personaggio, quasi una scena privata o l'apparizione di un *pageant* medievale.

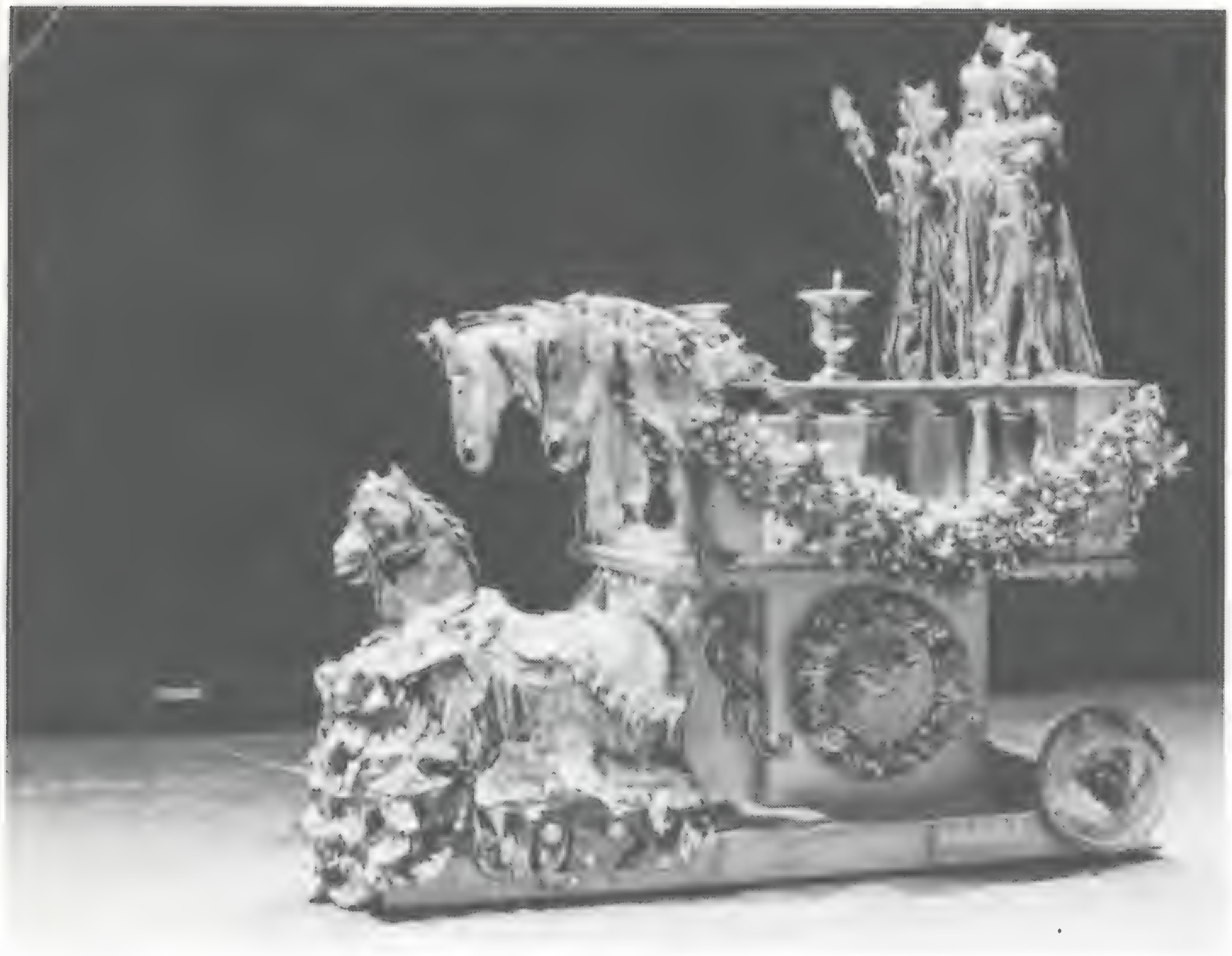
124. 125. 126. I carri per *Vita e morte di Re Giovanni* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973.

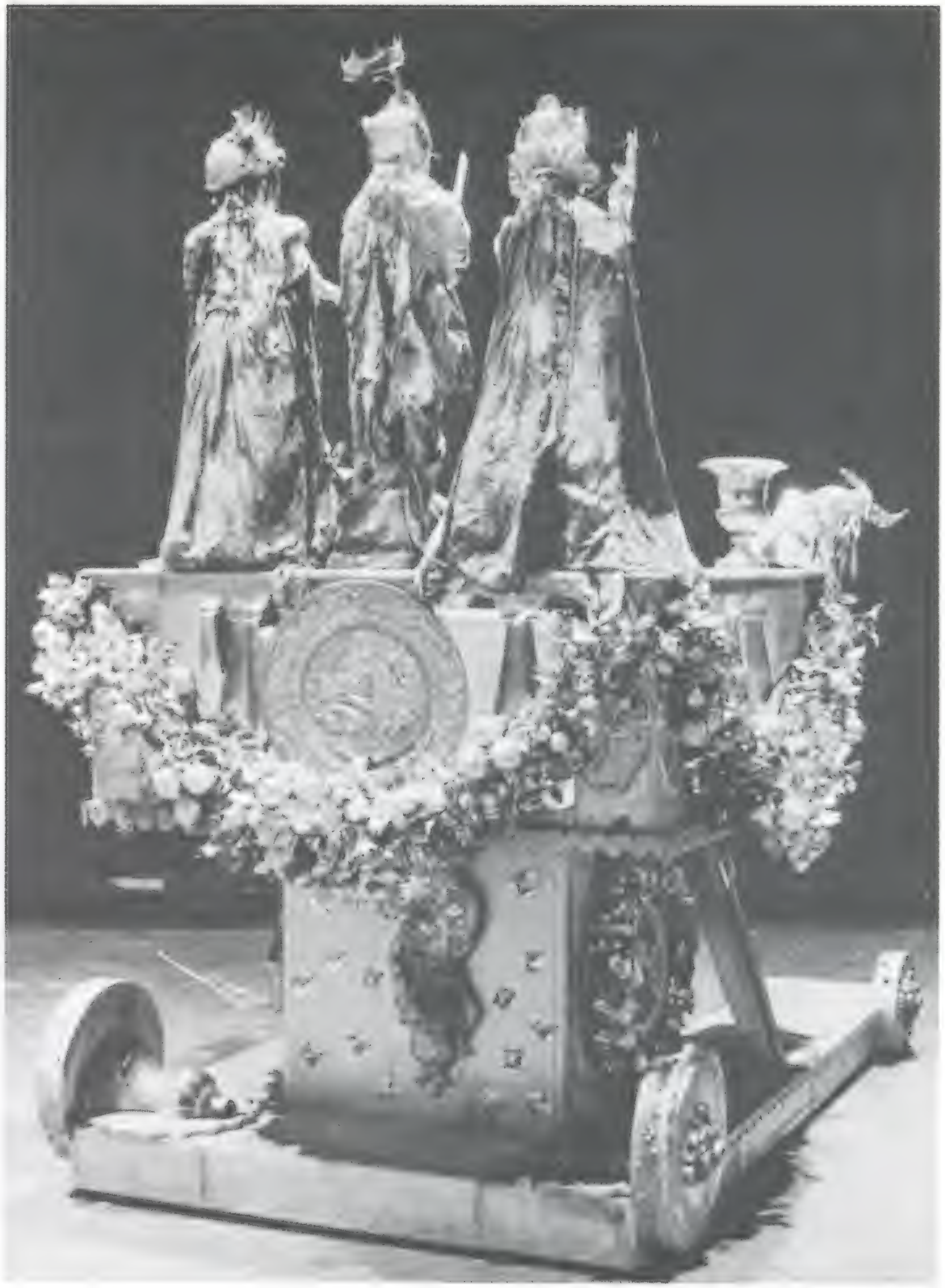
◁ **127. 128.** I carri per *Vita e morte di Re Giovanni* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973: Carro dell'Infante.

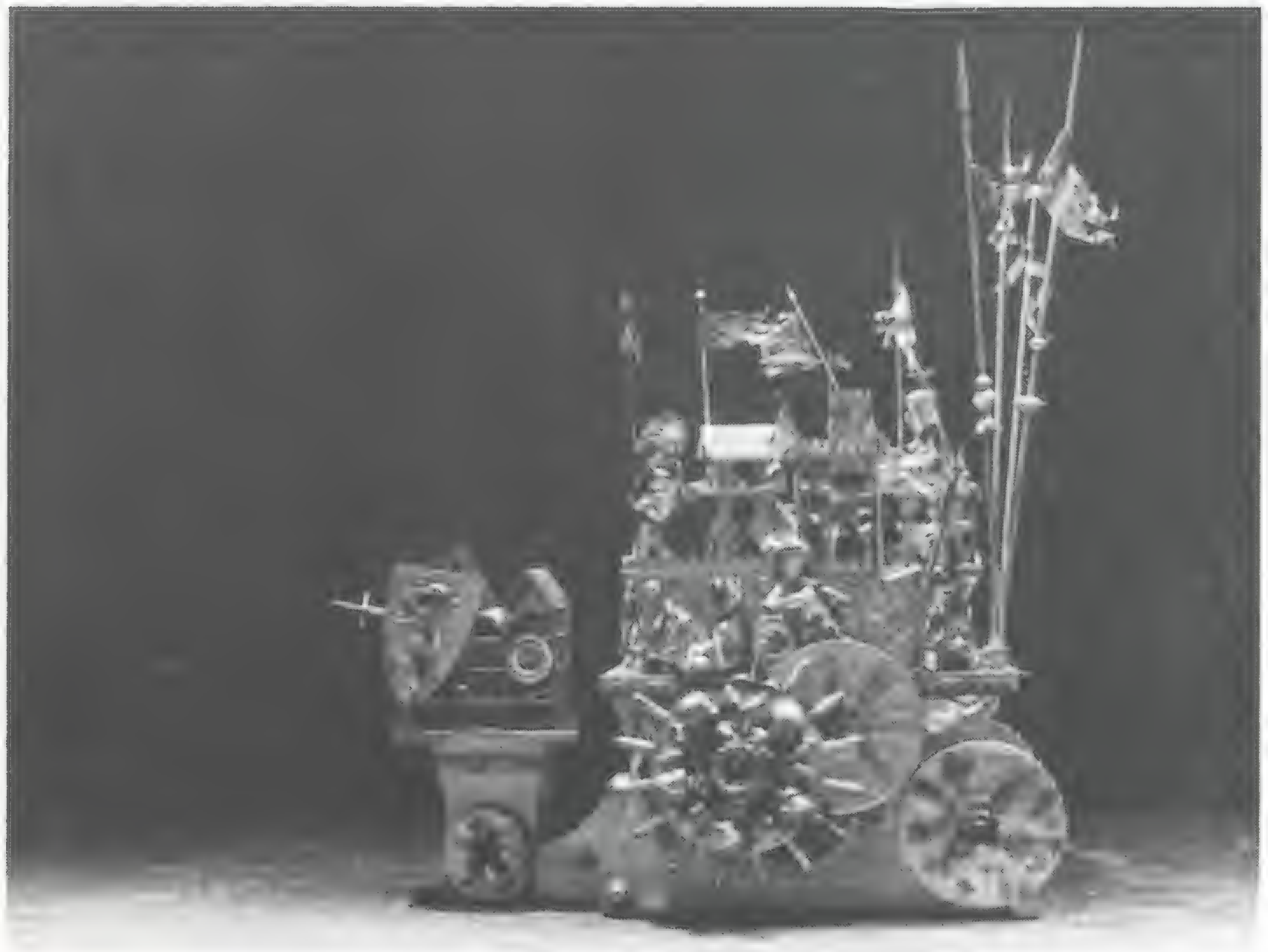
129. 130. 131. I carri per *Vita e morte di Re Giovanni* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973: Carro del Re di Francia che fa il bagno, Carro-prigione, Carro del Messo Pontificio.

132. I carri per *Vita e morte di Re Giovanni*, di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973: Carro dei Ministri.

133. I carri per *Vita e morte di Re Giovanni* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973: Carro della Regina. ▷







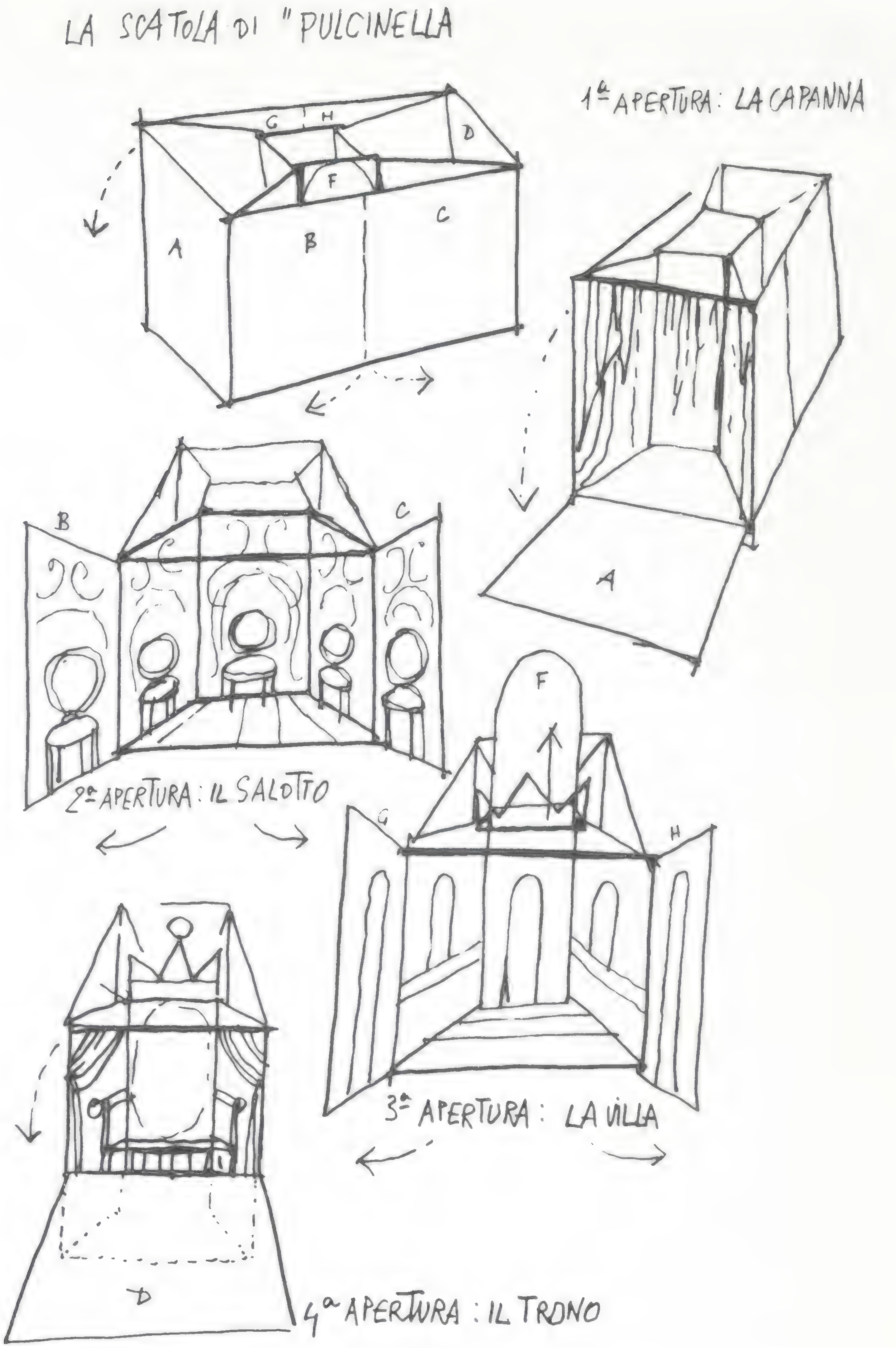
134. 135. I carri per *Vita e morte di Re Giovanni* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973: Carro del Re di Francia.

136. I carri per *Vita e morte di Re Giovanni* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973: Carro del Nemico.

Ancora tante diverse scatole magiche realizza Luzzati. Scatole che contengono tutta una scena che si apre, si sviluppa, si muove e si richiude sotto gli occhi del pubblico e può essere portata ovunque, anche in un teatro, ma soprattutto all'aperto, nei cortili e nei parchi, capace di reggere alla luce del giorno senza bisogno di riflettori. Nella sua semplicità funzionale e insieme nella meraviglia magica delle sue trasformazioni, la scena-scatola è il dispositivo che Lele predilige negli spettacoli per bambini.

Per *La tarantella di Pulcinella* (testo di Luzzati, musica di Gino Negri, rappresentata alla Piccola Scala nel 1974) la scatola era montata su di un perno e girava su se stessa mostrando di volta in volta varie facce e prospettive. Un macchinista nascosto all'interno provvedeva a muovere ante e sportelli e alla fine spingeva in alto guglie e torrette, trasformando fantasticamente il parallelepipedo in castello, in palazzo reale.

E più recentemente, ancora per una versione di *La tarantella di Pulcinella* (regia di Gianni Fenzi, Teatro di Roma per l'Estate Romana 1979), la scatola magica nuovamente fondendosi con il carro, si trasforma ora in camion, gira piazze e giardini, ovunque si fermi esibendo le sue sorprese e i suoi trucchi: insieme carro dei comici, palcoscenico della Commedia dell'Arte, teatro dei burattini (vedi anche le figg. 64-71).



137. Disegno esplicativo della scatola di Pulcinella per *La tarantella di Pulcinella*, musica di Gino Negri, 1974 (da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino, 1977, p. 71).

138. 139. 140. Il camion di *La tarantella di Pulcinella* di Emanuele Luzzati e Tonino Conte, regia di Gianni Fenzi, Estate Romana 1979.

LA SCENA DEL TROVAROBE

141. Uno scaffale di Rancati. Particolare del bozzetto per la scena di *O Cesare o nessuno*, testo e regia di Vittorio Gassman, Firenze, Teatro alla Pergola, 1974.

« Per paradosso io dico sempre che se in teatro occorre una porta è bene cercare una finestra e al posto di una finestra collocare un armadio. In ogni oggetto ci deve sempre essere qualcosa di ambiguo in modo che sembri vero, ma non lo sia mai del tutto ».
Un linguaggio corposo e metonimico, intriso di materia, che si compone di oggetti di recupero, lo abbiamo visto svilupparsi in Luzzati a contatto del linguaggio antico e contadino di Ruzante, ma nasce prima, agli inizi degli anni sessanta a contatto con un altro linguaggio che in quegli anni andava dirompendo le formule stereotipe della commedia realistica: il teatro di Beckett, Ionesco, de Ghelderode e tutta la produzione del teatro dell'assurdo, da Luzzati conosciuta a Genova alla Borsa d'Arlecchino.
« Forse è stato l'incontro con certi testi cosidetti d'avanguardia (Ionesco, Beckett, etc.) che mi ha spinto a una ricerca più approfondita e meno empirica di materiali differenti per la stessa scena. Forse sono stati proprio questi testi a farmi sentire un legame più stretto tra la parola e la materia visiva. Il linguaggio di Ionesco non è che un collage di frasi comuni, parole banali, usuali. Quindi gli elementi scenici del *Rinoceronte* non potevano essere che impasti di oggetti usati, vecchi, familiari, di pezzi di carta, di manifesti strappati, di lettere, ferri arruginiti, ma già vissuti... Si poteva parlare di Pop Art? Non credo. Però qualcosa di simile era già nell'aria ».
Il rinoceronte è rappresentato a Napoli al Teatro Mercadante nel 1961 con la regia di Franco Enriquez.

142. Manifesto per *Il Rinoceronte* di Eugene Ionesco, regia di Franco Enriquez, Compagnia dei Quattro, 1961.

Una scena corposa, costruita di oggetti reali, tessuta di materiali diversi, quasi un groviglio di reperti quotidiani, un gremito magazzino dell'Assurdo. Negli anni Sessanta, accanto al filone pittorico, abbiamo visto in Luzzati svilupparsi questo modo di costruire la scena in rapporto alla sua parallela attività di ceramista da una parte, a una personale interpretazione del mondo di Ruzante e del teatro dell'assurdo dall'altra.
L'amore per il trovarobato, il recupero del ready-made, restano una costante negli anni Settanta, anche se la ricerca tende in questi anni a chiudersi su se stessa privilegiando una « discesa agli inferi » nel mondo proprio del teatro. E allora il recupero dell'oggetto si rivolge di preferenza a un trovarobato teatrale, a un viaggio all'interno della mitica reggia del trovarobato teatrale in Italia: i magazzini Rancati a Roma e Milano.
« Una visita a questi magazzini è indispensabile per chi fa del teatro, se non altro per avere un'idea di cosa è stato il nostro teatro negli ultimi cento anni. Vi si trova di tutto: dal trono di *Attila* alle sfingi dell'*Aida*, spade e armature di tutte le epoche, polli di cartone, frutti, salotti settecenteschi, perle e collane e anellini, servizi completi da caffé, corone di tutti i re e regine mai esistiti, ventagli cinesi e flabelli africani, busti di tutti i grandi uomini e animali impagliati... Forse è il luogo più "teatrale" che esista, tant'è vero che quando Gassman mi ha chiesto di fargli la scena per *O Cesare o nessuno*, testo sulla vita dell'attore Kean ma anche sul teatro di tutti i tempi, l'ho portato da Rancati e gli ho chiesto se gli sarebbe piaciuto recitare in un simile ambiente. Dopodiché ho ricostruito in palcoscenico quel fantastico ripostiglio ». (Da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Torino, Einaudi 1977, p. 56).
Dopo *O Cesare o nessuno* presentato a Firenze al Teatro La Pergola nel 1974 con la regia di Vittorio Gassman, anche per la scena di *Faust, Marlowe burlesque* con la regia di Aldo Trionfo e interpretato da Carmelo Bene per lo Stabile di Torino nel 1976, Luzzati raccoglie da Rancati tutto il materiale: tante tombe, tombe teatrali naturalmente, da quella del *Don Giovanni*, alla tomba di *Giulietta e Romeo* riunite insieme sulla scena.

◁ **143.** *Il Rinoceronte* di Eugene Ionesco, regia di Franco Enriquez, Compagnia dei Quattro, 1961. Foto della scena.

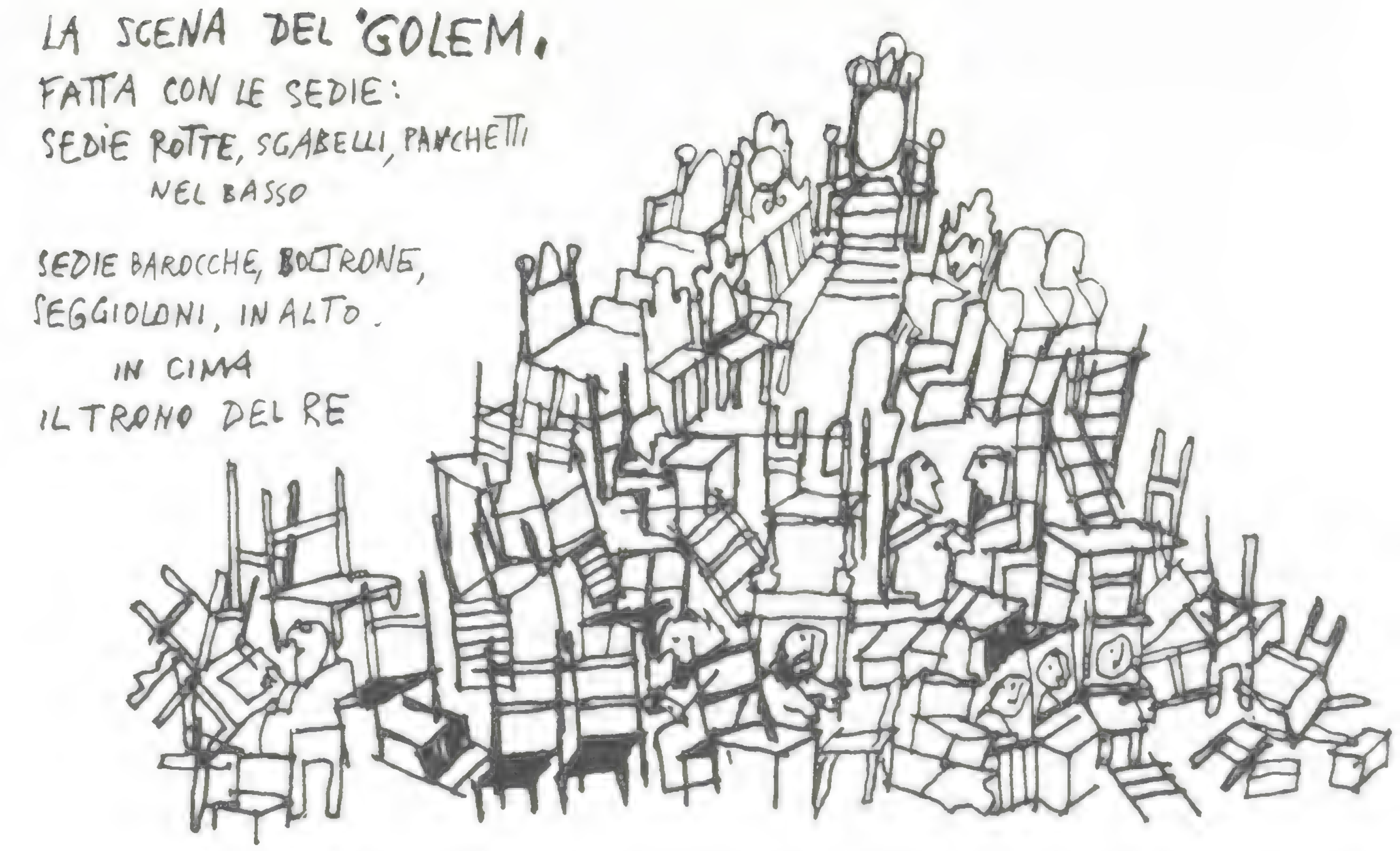
144. Bozzetto per la scena di *O Cesare o nessuno*, testo e regia di Vittorio Gassman, Firenze, Teatro alla Pergola, 1974.

145. Bozzetto per la scena di *Faust, Marlowe burlesque* di Aldo Trionfo e Lorenzo Salveti, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1976.

L'OGGETTO MODULO

146. La sedia-modulo per *Il Golem*, testo e regia di Alessandro Fersen, 1969.

« In genere quando creo una scena composta di oggetti cerco un modulo ripetitivo. Faccio un esempio: la scena per *Il Golem* di Fersen. Si trattava di un dramma sul potere e sugli ebrei oppressi nei ghetti, ambientato nella Praga del 1600. Come elemento base scelsi la seggiola (forse la famosa seggiola del bambino che ritorna nel subconscio?) e con tante seggiole costruii una città-piramide. Alla base seggiole piccole, rotte, scure. Man mano che la piramide cresceva le sedie diventavano più belle, spaziose, finché si arrivava alla sommità dove tre o quattro poltrone circondavano il trono del re posto al culmine. Con questo sistema ho ottenuto di rendere chiaro un concetto, cioè che il potere sta in alto e tutte le gerarchie sempre più in basso fino ai tuguri del ghetto. Ma, cosa altrettanto importante, ho reso la scena molto mossa, facilitando le azioni fra i cunicoli delle sedie basse dove il popolo si nascondeva e cospirava, con possibilità di scalata ai ranghi più alti. E ho reso molto evidente l'azione del re e del potere isolati nella loro altezza.
Naturalmente per far stare insieme le sedie e rendere la scena praticabile ho dovuto lavorare di legno e di chiodi, costruendo una struttura-base molto solida, in modo da permettere agli attori di arrampicarsi da un luogo all'altro. Come si può constatare dal disegno le sedie non erano messe semplicemente l'una sull'altra, ma alcune erano riunite insieme, altre rovesciate, altre ricoperte di stoffa e di stracci: insomma si doveva capire che si trattava di una piramide di sedie, ma nello stesso tempo le deformazioni e i tocchi di colore rendevano la struttura più astratta e ambigua ».
(da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino 1977, pp. 44-45).



147. Disegno esplicativo della scena per *Il Golem*, regia di Alessandro Fersen, 1969 (da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino, 1977, p. 67).

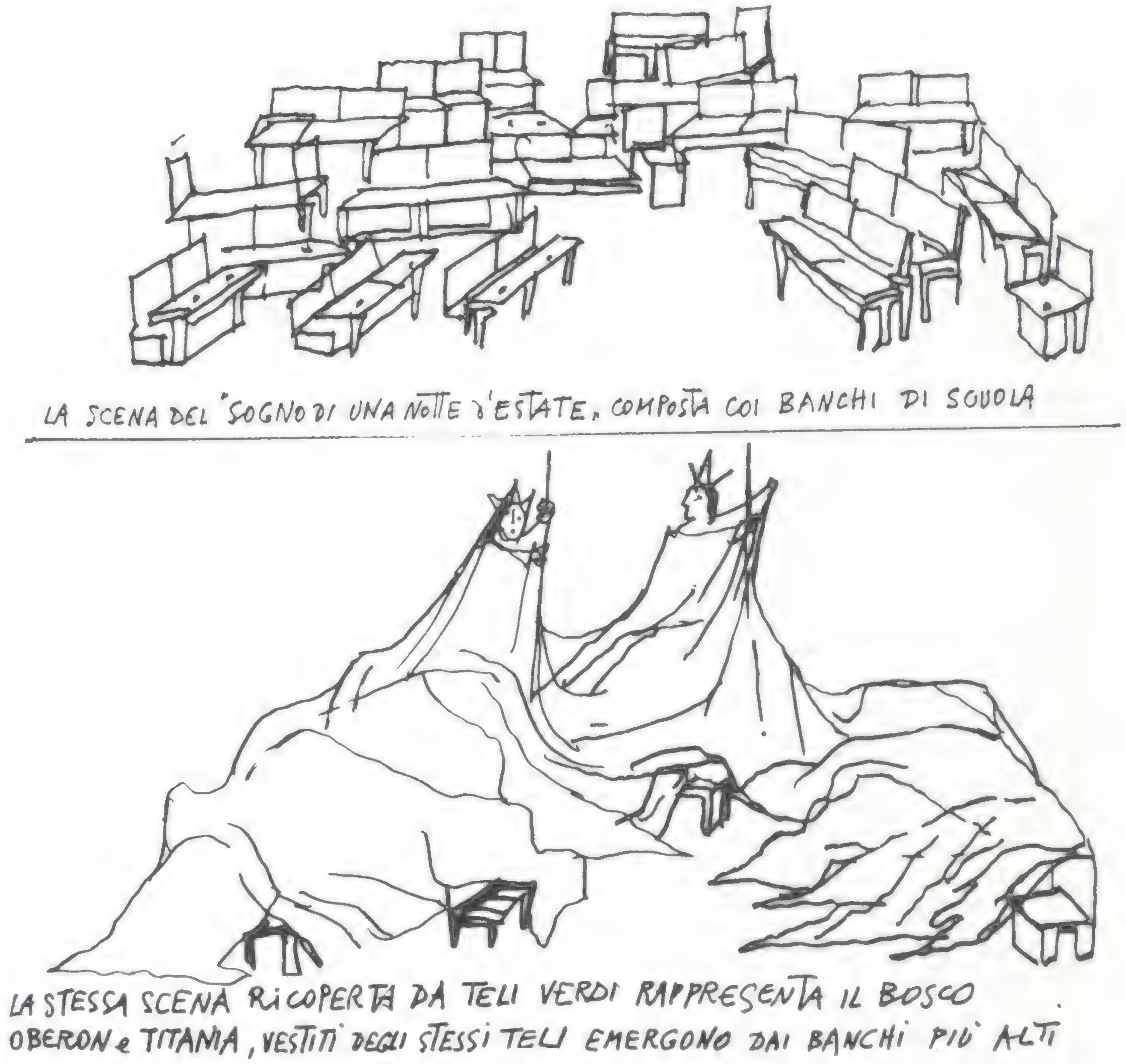
148. 149. Bozzetti per la scena de *Il Golem*, testo e regia di Alessandro Fersen, Maggio Musicale Fiorentino, 1969.

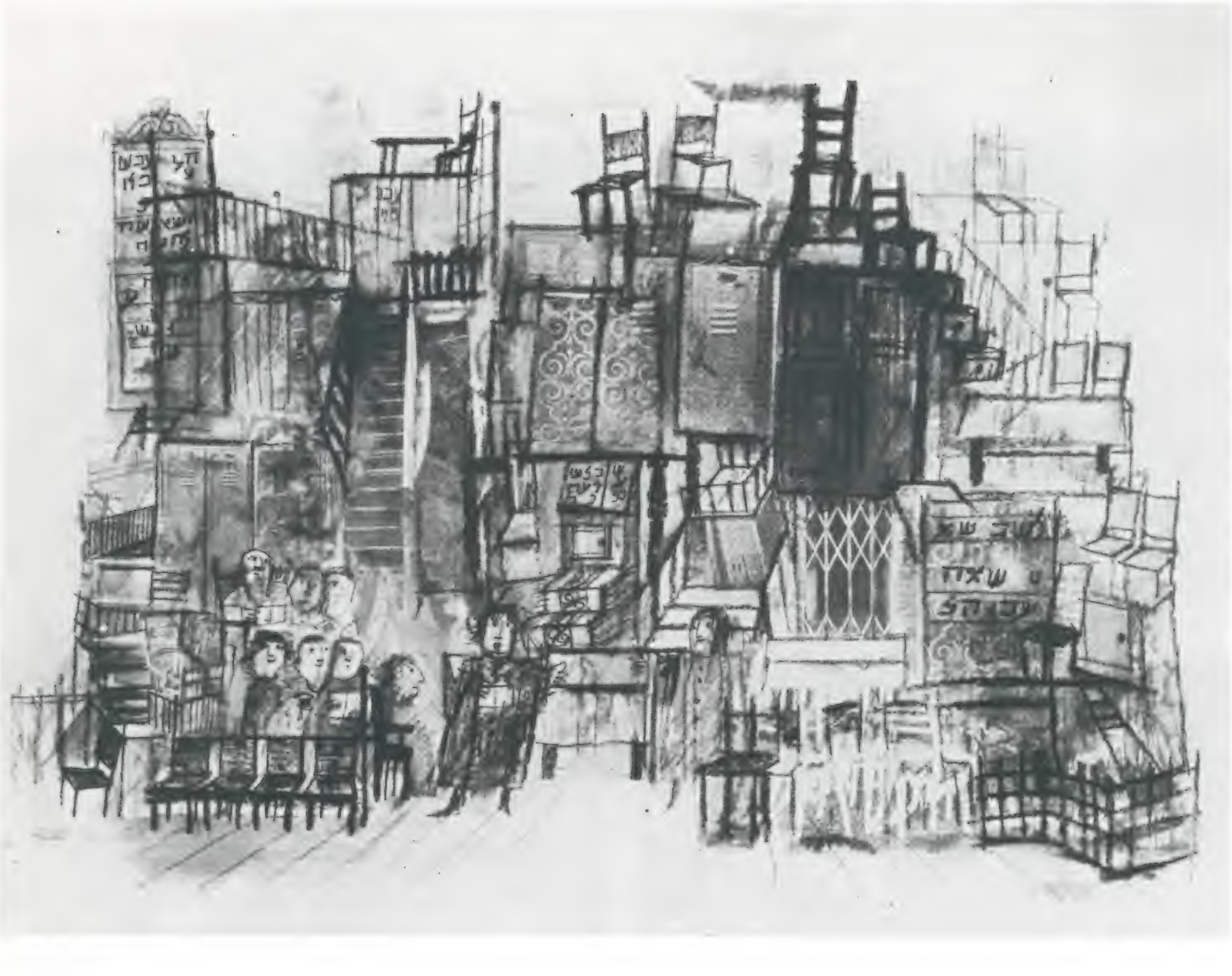
150. *Il Golem*, testo e regia di Alessandro Fersen, Maggio Musicale Fiorentino, 1969. Foto della scena.

152. 153. *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, regia di Egisto Marcucci, Gruppo della Rocca, 1972. Foto di scena. ▷

Altro esempio di scena-oggetto-modulo, impalcatura di accumulo basata sull'esplicita iterazione di oggetti quotidiani della stessa specie, è la scena creata da Luzzati per *Il sogno di una notte di mezz'estate* del Gruppo della Rocca, con la regia di Egisto Marcucci (1972).
In quel caso Luzzati raccoglie una ventina di banchi di scuola disponendoli uno sull'altro in modo da formare una specie di auditorio, che serve sopratutto per l'inizio e il finale in cui Teseo e Ippolita discutono e dispongono dell'amore dei quattro giovani. Assisteranno poi alla recita dei comici seduti appunto sui banchi.
Durante la notte i banchi vengono coperti da un enorme telone di seta mimetizzato, che trasforma tutta la scena in una specie di montagna piena di anfratti, in cui i personaggi possono nascondersi e scomparire. L'apparizione di Oberon e Titania avviene come se sbucassero da sotto terra perché gli attori infilano la testa in buchi del telone e si sollevano, sembrando enormi: il loro vestito è tutta la scena.
« Perché i banchi di scuola? Prima di tutto per risolvere un problema pratico: il Gruppo della Rocca sapeva di dover recitare all'aperto, in teatri normali, in palestre e quindi ci voleva una scena molto agile. Quella ventina di banchi si potevano situare ovunque. Poi il banco ci ricorda la nostra infanzia e ci avvicina a quel racconto di fate e di elfi che è il "sogno" di Shakespeare; nello stesso tempo ci incute un certo timore "scolastico", sa un po' di professore, di autoritario, di sopraffazione dei grandi sui piccoli, crea quindi l'ambiente giusto per il mondo di Teseo, snob e dittatoriale. Ma quando i banchi vengono ricoperti li ignoriamo ed entriamo nel mondo della fantasia, dove può avvenire di tutto ». (da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Torino 1977 p. 45).

151. Disegno esplicativo della scena per *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, regia di Egisto Marcucci, 1972 (da E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino 1977, p. 67).





154. Bozzetto per la scena di *Gesù* di Dreyer, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1974.

155. 156. *Gargantua opera*, testo e regia di Tonino Conte, Genova, Teatro della Tosse, 1977.

PERSONAGGI, PUPI, MASCHERE, BURATTINI

157. Personaggio shakespeariano, illustrazione per il libro *Dodici Cenerentole in cerca d'autore* di Rita Cirio e Emanuele Luzzati, Quadragono libri, Conegliano 1976.

Luzzati vede i personaggi come burattini, disegna i costumi con l'occhio del puparo. Il personaggio non è per lui un uomo vestito in costume, ma un soggetto-oggetto teatrale da inventare globalmente, un tutto inscindibile, tale da non potersi immaginare che con quella forma, quella faccia e in quel colore. Nei suoi bozzetti non ritroviamo mai disegni di vestiti, ma maschere burattinesche, una sequenza di personaggi inventati che non si distinguono dai pupazzetti del cartone animato, dai burattini di ceramica o dai protagonisti dei libri di favole illustrate.

158. Il costume di Ruzante. Franco Parenti ne *La Moscheta* di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio, Piccolo Teatro di Milano, 1970.

159. 160. 161. 162. Costumi per *Le allegre comari di Windsor* (1949), *La Moscheta* (1970), *Peer Gynt* (1950), *Tieste* (1953). ▷

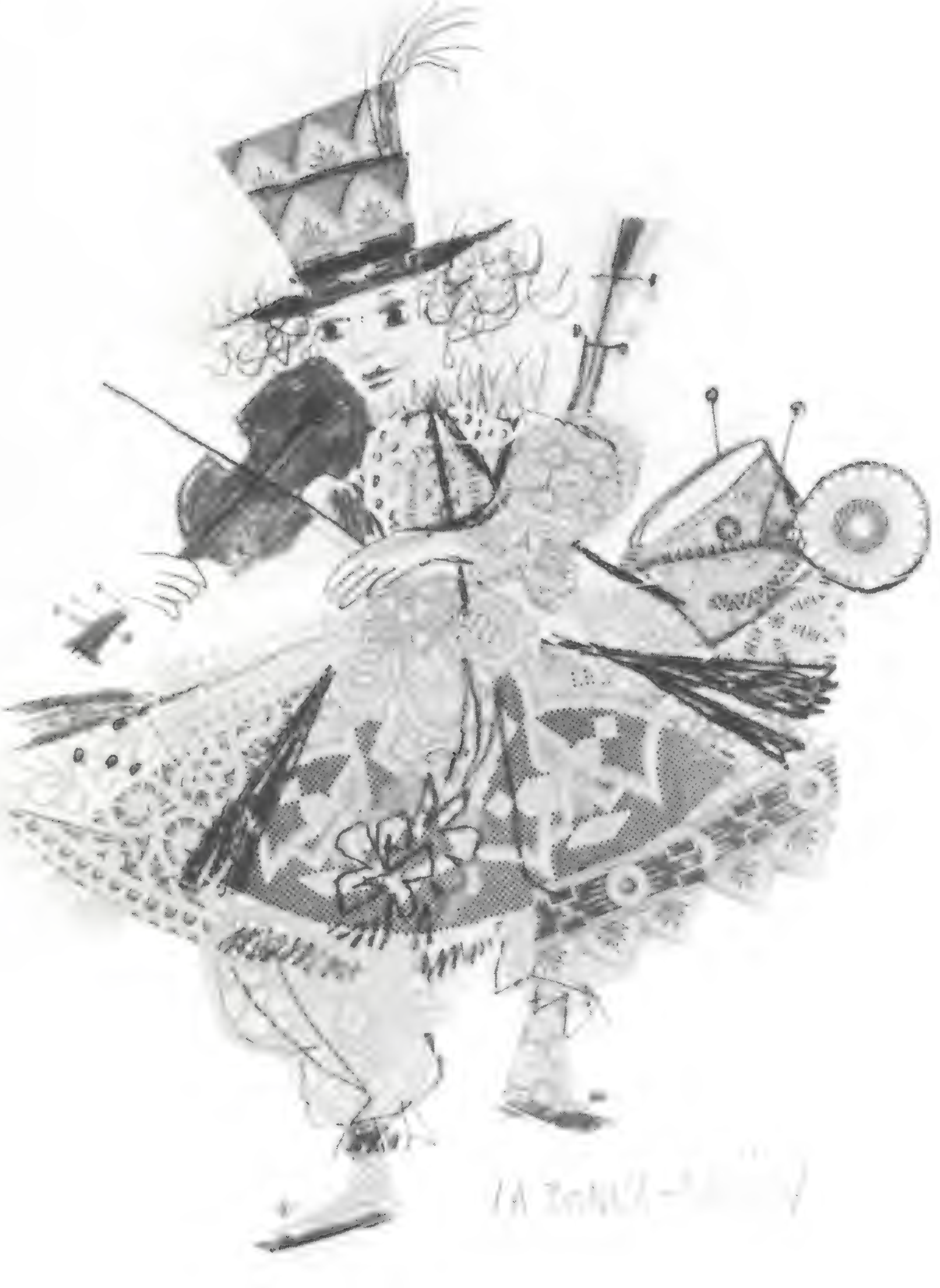
163. 164. 165. 166. Costumi per *Il Turco in Italia*, musica di Rossini, regia di Franco Enriquez, Festival di Glyndebourne, 1970. ▷

Falstaff

Atreo.

L AUGUSTO

IL BANDITORE



167. 168. Costumi per *Volpone* di Ben Jonson, regia di Luigi Squarzina, Teatro di Roma, 1977.

169. 170. *La donna serpente* di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci, Teatro di Genova, 1979.

171. Maschere per *La donna serpente* di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci, Teatro di Genova, 1979.

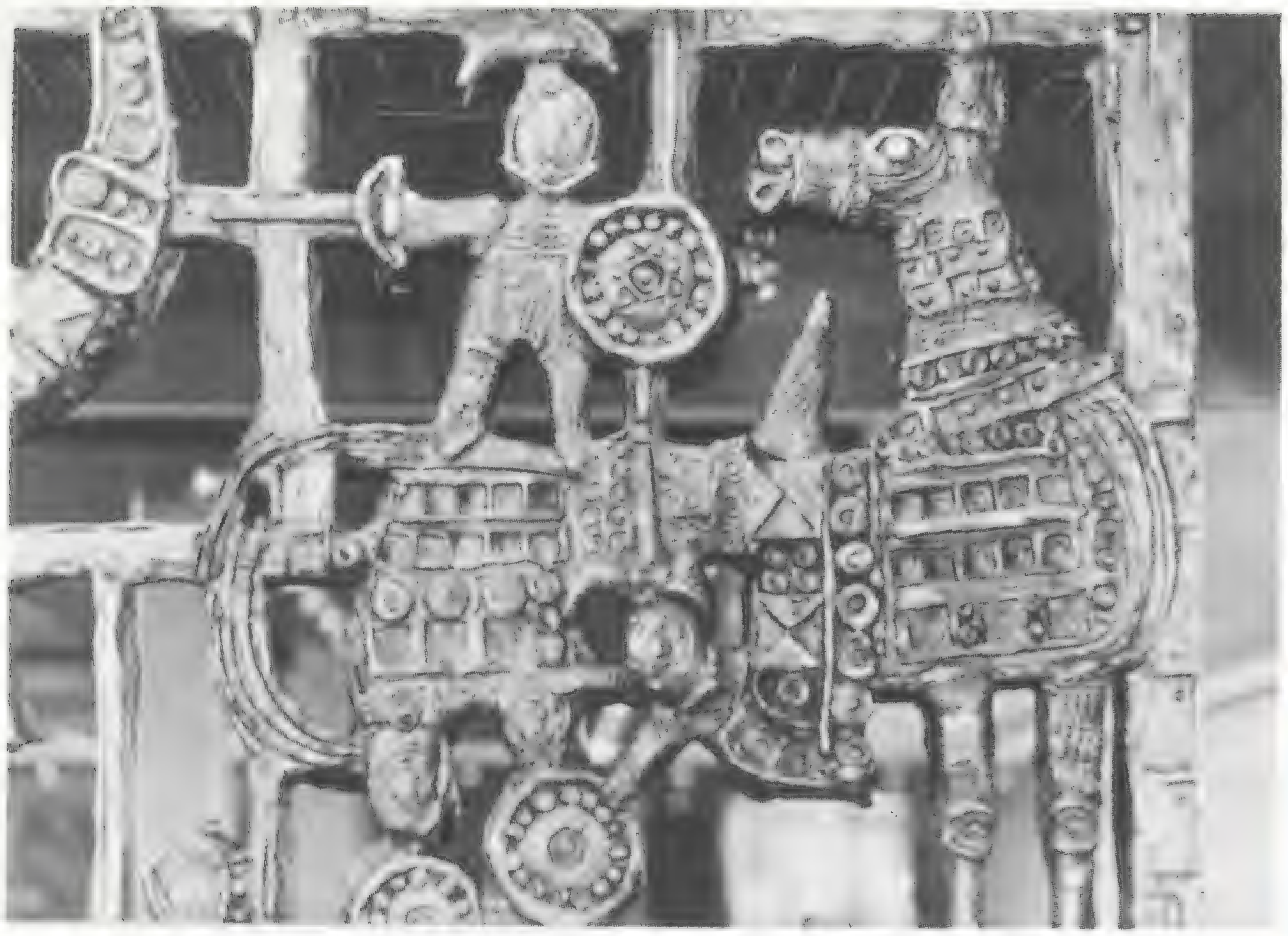
172. Le maschere di *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, regia di Vittorio Gassman, Roma, Teatro Valle, 1950. Foto di scena.

173. 174. 175. 176. Costumi per *La donna serpente* di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci, Teatro di Genova, 1979.

« I *Paladini di Francia*, il disegno animato proiettato a Milano al "Cinema d'essai" è nato soprattutto dall'incontro di un disegnatore (io stesso) con un tecnico del cinema (Gianini) e un musicista (Maselli).
... Col disegno animato avrei potuto riunire la scenografia ai personaggi, il racconto al colore in movimento:e i pupazzi che ho sempre disegnato sembravano fatti apposta per esere mossi; però essendo molto schematizzati, appiattiti, dissociati, non potevano avere un movimento naturalistico alla Walt Disney, ma esigevano una tecnica più semplice, più burattinesca. Ho sempre disegnato dei personaggi di cui la testa sembrava staccata dal collo, le braccia dal corpo ecc., per cui non c'era che un modo per farli muovere; ritagliarne tutte le membra e spostarle via via che il pupazzo camminava o alzava un braccio o il collo o le gambe... Il resto è stato un po' casuale: Gianini che anima e muove i pupazzi sotto la macchina da presa, lascia campo libero a certi movimenti, a certe azioni che giudica più divertenti e che inventa mentre sta girando (una specie di commedia dell'arte nel cartone animato). Intanto Maselli che ci ha seguito fin dagli inizi, conta i fotogrammi per il ritmo della musica e in seguito compone i pezzi. Abbiamo cercato di raccontare anche col colore oltre che con le azioni... Il cinema richiede denaro, collaborazione, tempo. Ma mi permette di esprimermi con la stessa libertà, senza compromessi, come in un quadro, dandomi in più la possibilità di raggiungere un pubblico più vasto... ».

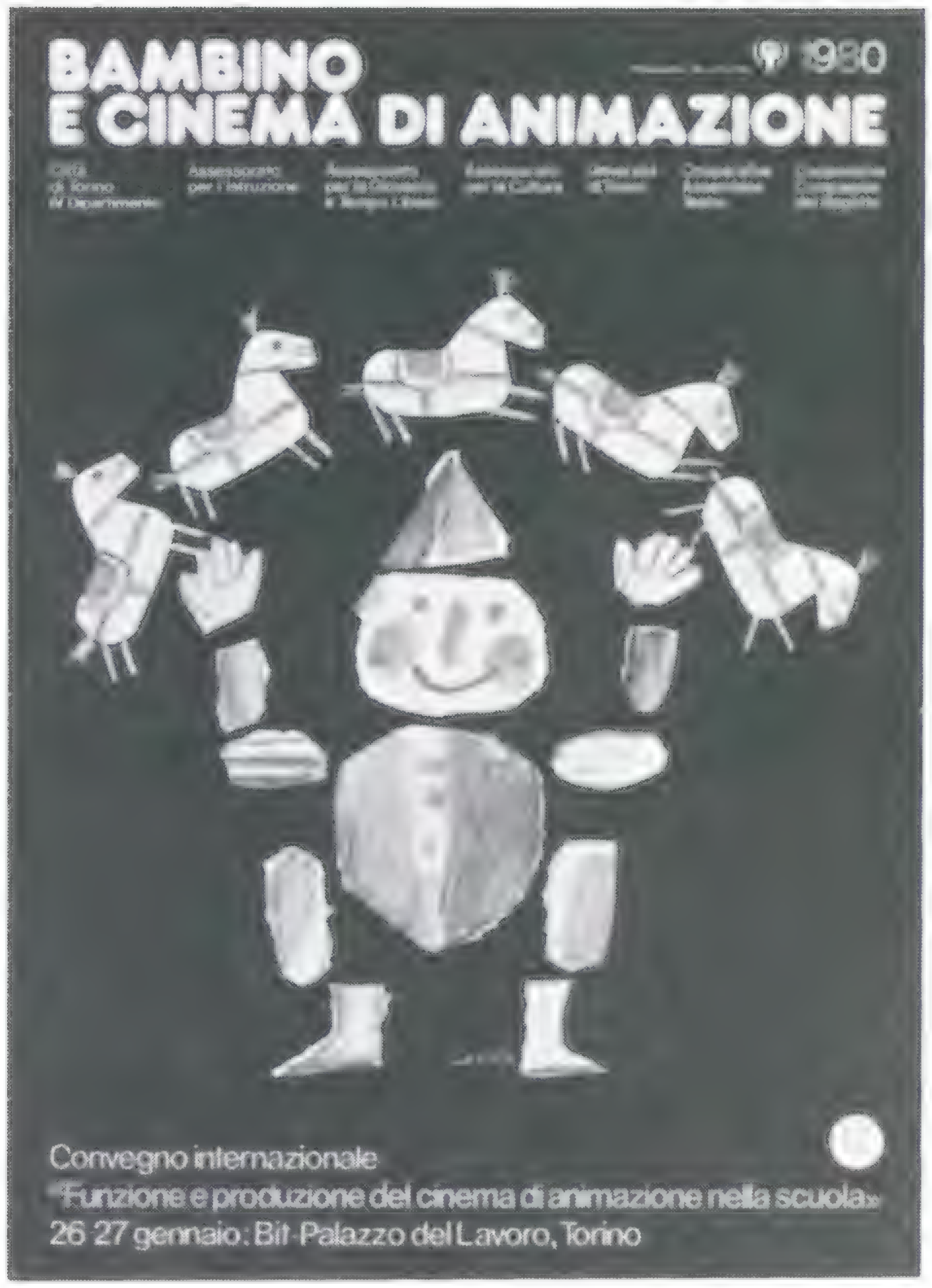
177. Paladino, terracotta con smalti, circa 1960.

178. *La chanson de Roland*, bozzetto per uno spettacolo ideato da Alessandro Fersen nel 1965 e mai realizzato.



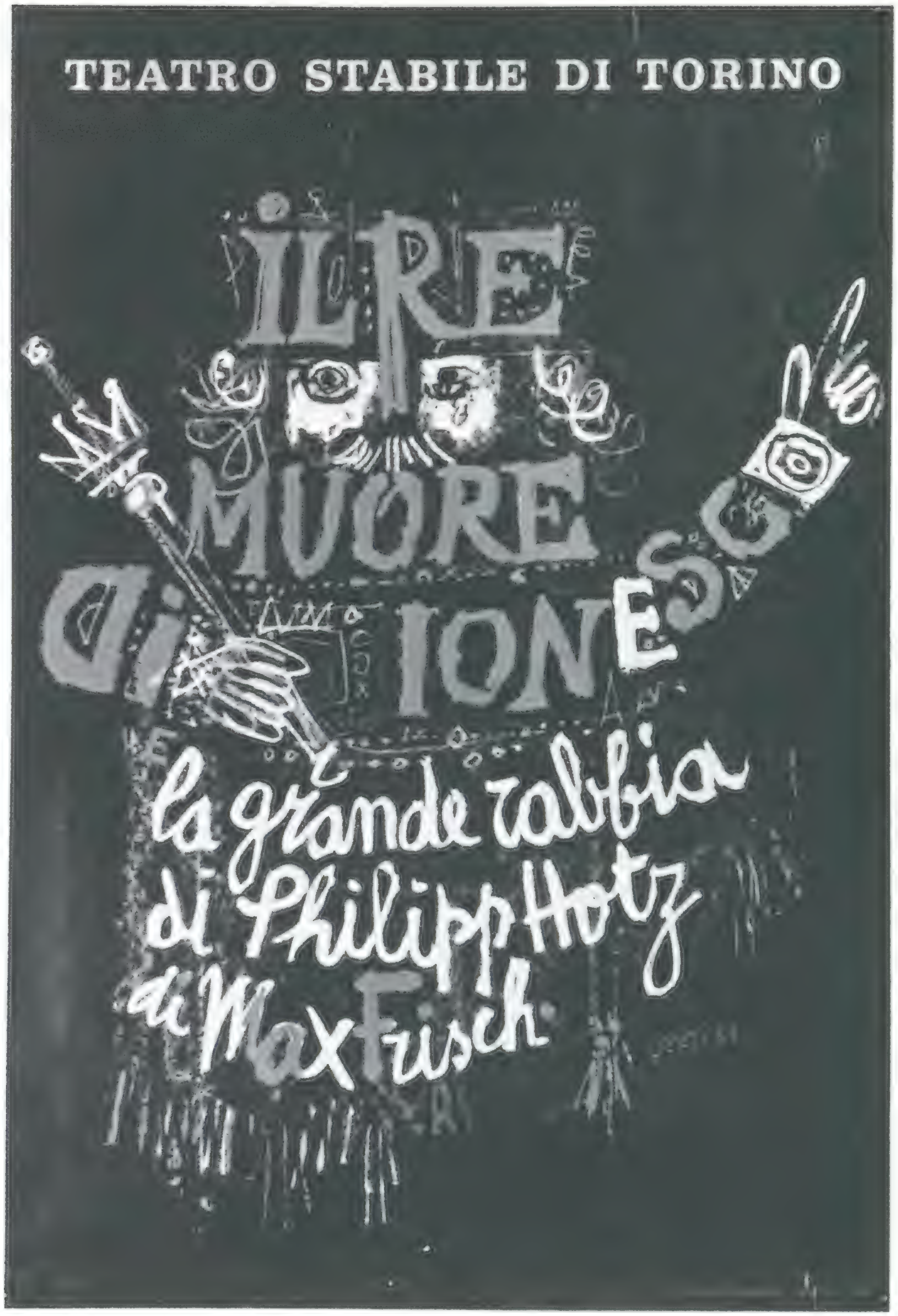
179. 180. Pannelli murali, plastica metallizzata, circa 1970.

181. Tavola per il cartone animato *I paladini di Francia* di Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, 1960.

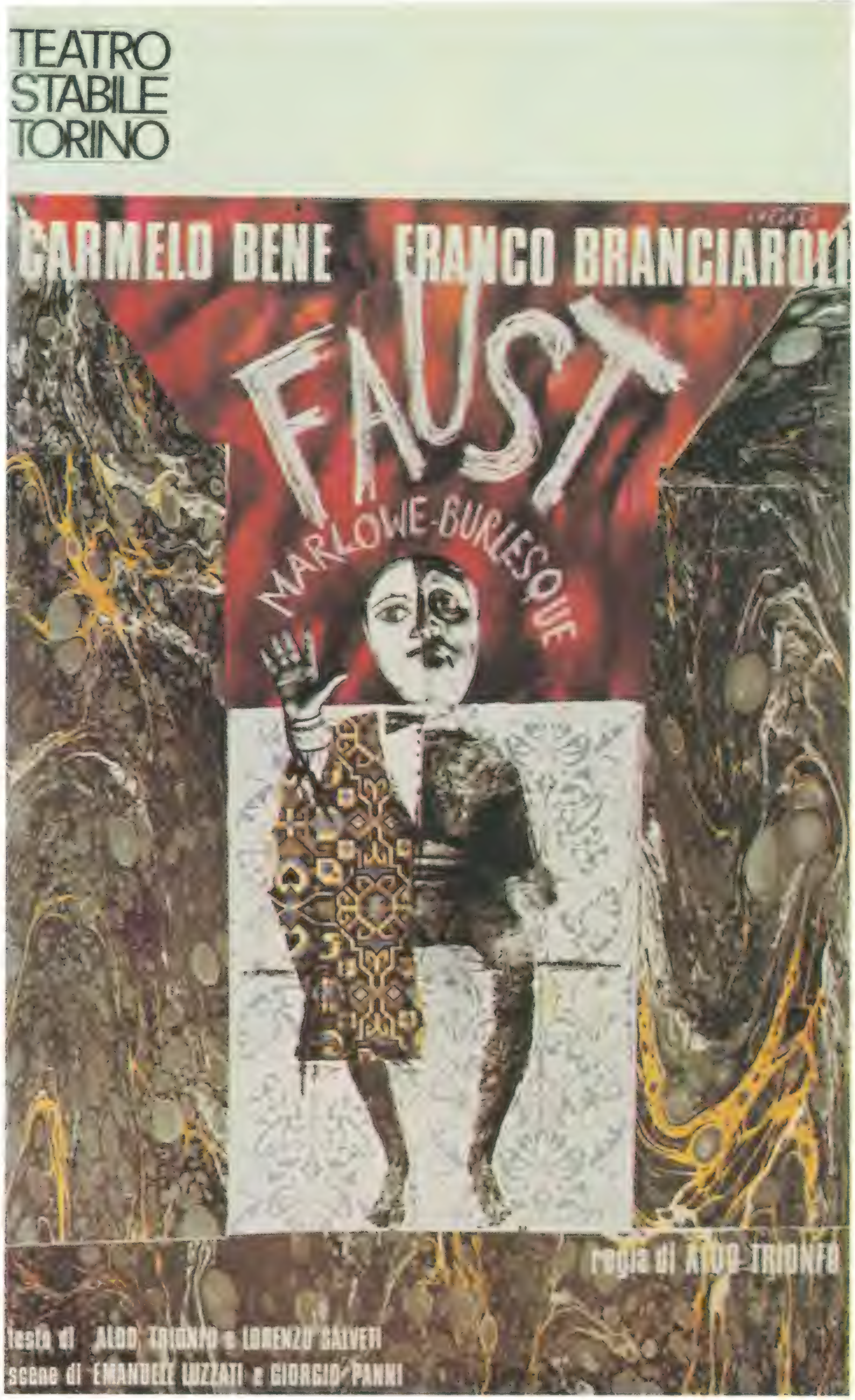


182. Manifesto per *Bambino e cinema d'animazione*, Torino, 1980.

Tanti e coloratissimi sono i manifesti teatrali firmati da Lele Luzzati non solo per spettacoli suoi ma anche quando non è lui lo scenografo.
Pur essendo un richiamo pubblicitario per lo spettacolo, il manifesto teatrale di Lele vive di vita propria, è come un quadro, più che alla messinscena direttamente ispirato al testo, di cui anticipa l'atmosfera e lo stile e di cui offre una lettura personale che non necessariamente è quella del regista.
Quasi sempre i manifesti di Lele ruotano intorno a uno, a due, a parti di un personaggio, e mescolano la parola e l'immagine. Un po' Dada, un po' Pop, le scritte, spesso colorate o multicolori, fanno parte integrante del quadro, entrano nelle pieghe del vestito, nella testa, nei piedi o nella pancia del personaggio, vengono spezzettate, scomposte e ricomposte come le parti di un burattino.



183. Manifesto per *Il Re muore* di Eugene Ionesco, regia di José Quaglio, 1963.



184. Manifesto per *Le Diavolerie*, testo e regia di Alessandro Fersen, 1967.

185. Manifesto per *Faust, Marlowe burlesque* di Aldo Trionfo e Lorenzo Salveti, regia di Aldo Trionfo, 1976.

186. Manifesto per *Il diavolo*, testo e regia di Paolo Poli.

187. Manifesto per *La bisbetica domata* di Shakespeare, regia di Franco Enriquez, 1962.

188. Manifesto per *Le nozze piccolo-borghesi* di Bertolt Brecht, regia di Marco Parodi, 1976.

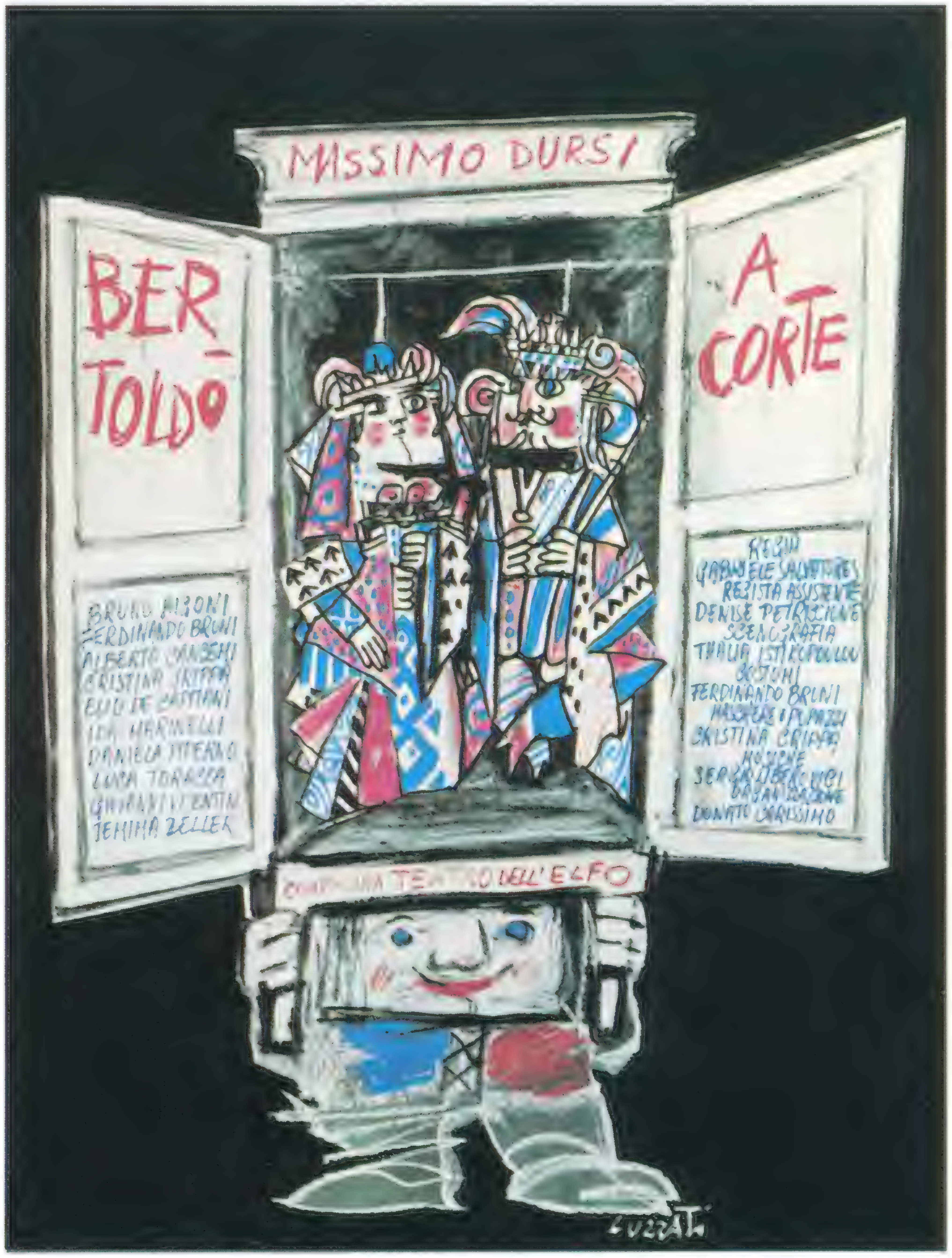
189. Manifesto per *Amedeo* di Eugene Ionesco, Compagnia di Cristiano e Isabella, 1968.

192. Manifesto per *Il suicida* di Nicolaj Erdman, regia di Egisto Marcucci, 1978.

193. Manifesto per *Schweyk alla seconda guerra mondiale* di Bertolt Brecht, regia di Egisto Marcucci, 1973.

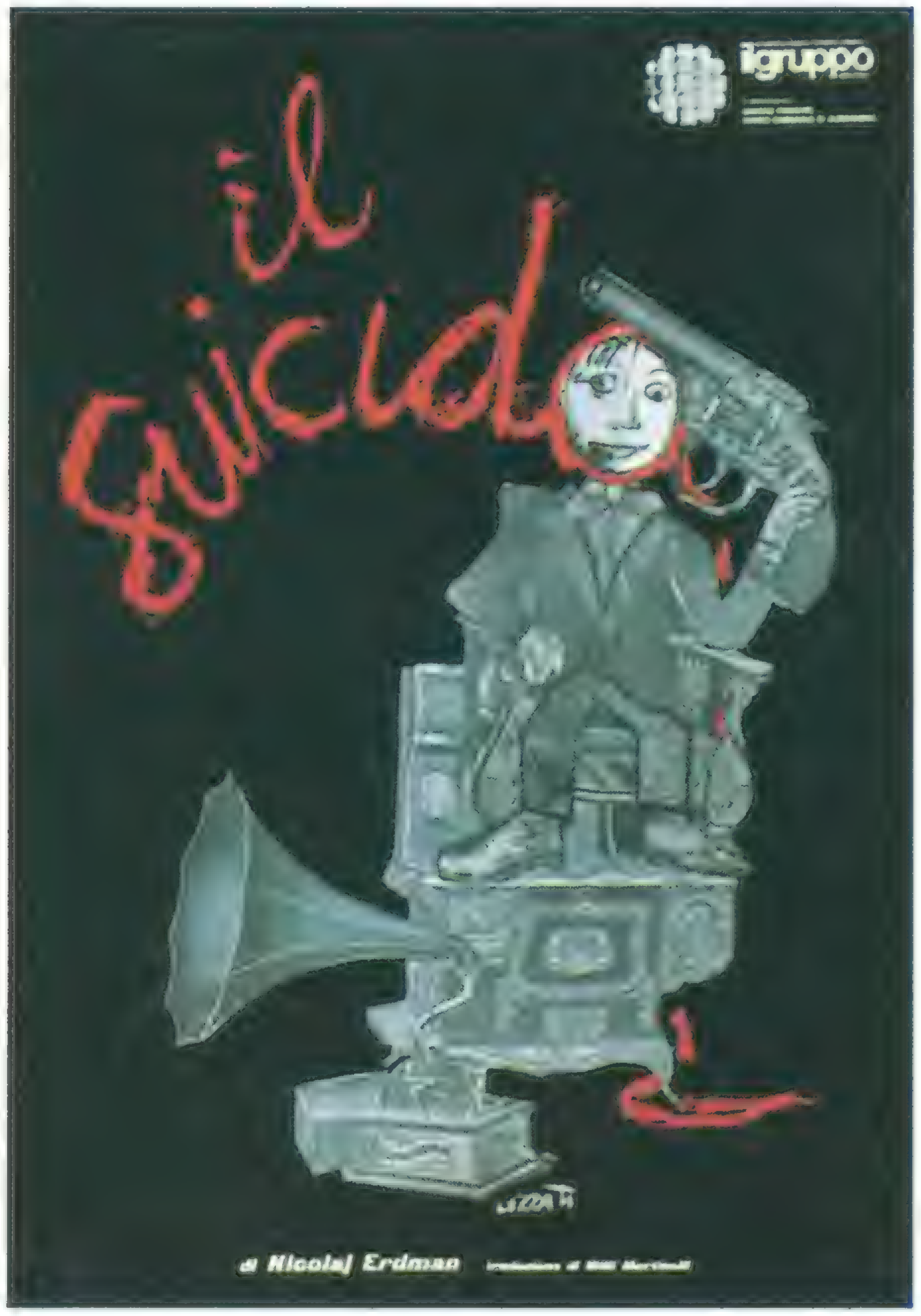
194. Manifesto per *La fantesca* di Giovan Battista Della Porta, regia di Alessandro Fersen, 1976.

195. Manifesto per *Spostamenti d'amore* di Alfred Jarry, regia di H. Zuloeta, Compagnia Angelillo-Modugno, 1978.



190. Manifesto per *Cesare e Cleopatra* di George Bernard Shaw, regia di Gianfranco De Bosio, 1964.

191. Manifesto per *Bertoldo a corte* di Massimo Dursi, Compagnia dell'Elfo, 1970.


ilgruppo
il suicidio
di Nicolaj Erdman

ilgruppo
in collaborazione: Teatro Comunale Dei Rinnuovati - Siena
Teatro Regionale Toscano
BERTOLT BRECHT
SCHWEYK
NELLA
SECONDA
GUERRA
MONDIALE

LA
FANTESCA
G.B. DELLA PORTA
REGIA: ALESSANDRO FERSEN
SCENE: E. LUZZATI — COSTUMI: S. CALÌ

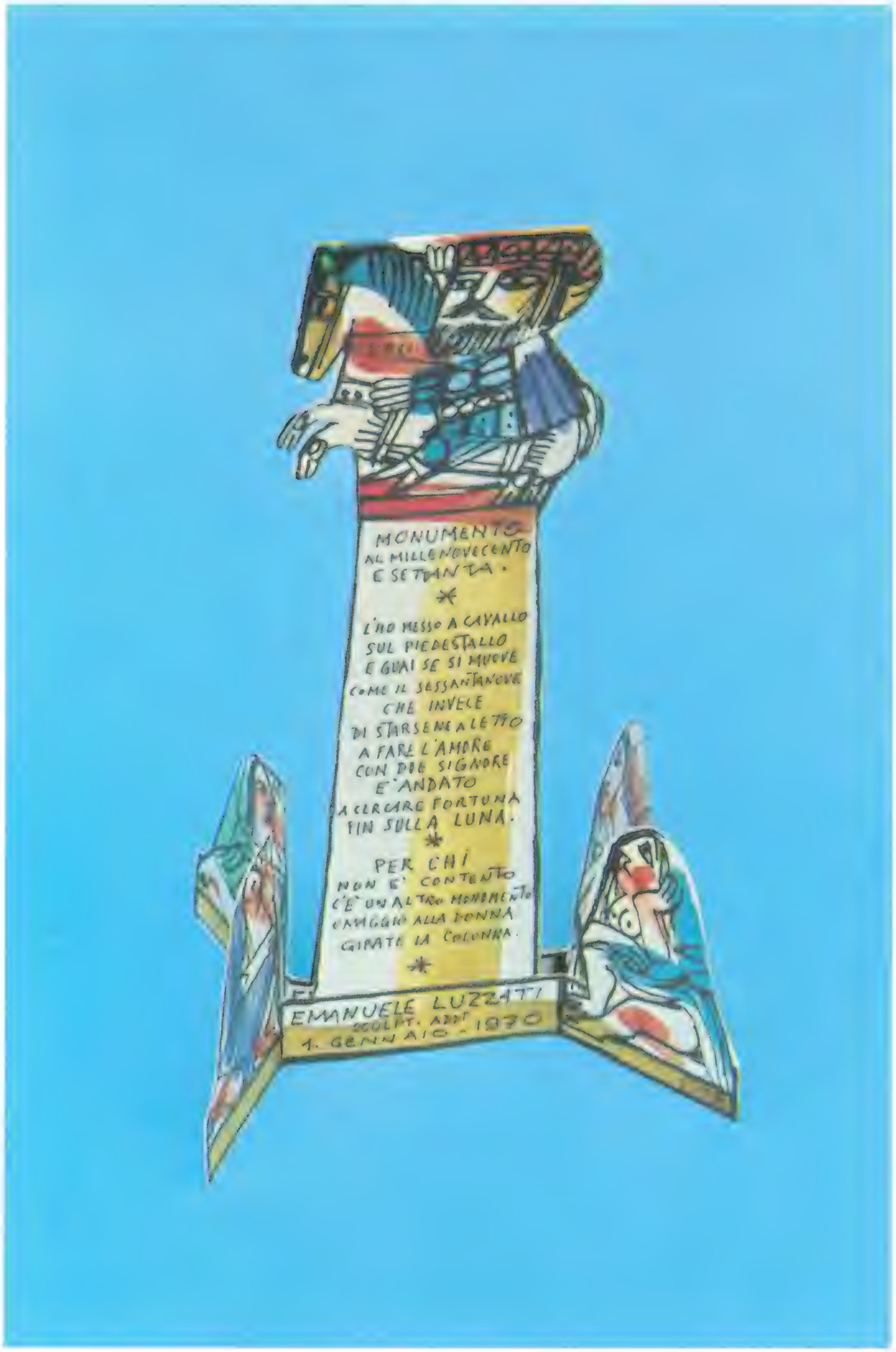
SPOSTAMENTI D'AMORE
DI Alfred Jarry
SPOSTAMENTI D'AMORE DI ALFRED JARRY

196. Auguri per Capodanno.

Nell'arco di quindici anni, più o meno dal '55 al '70, ad ogni fine d'anno Lele ha mandato i suoi auguri agli amici. Piccoli oggetti tridimensionali di cartone dipinto, minuscole scatole magiche, minimodellini mobili, apribili, snodabili, teatrini, casette, carretti o draghi, con pupazzetti, pulcinella, re, regine e filastrocche, gli *Auguri per Capodanno* nei loro disegni ricordano e riassumono in miniatura temi e personaggi, ghirigori e sghiribizzi del mondo luzzatiano, la tenera ironia che insegna a non prendersi troppo sul serio e a vedere anche se stessi come le figurine di un gioco teatrale.
Se Lele vede se stesso, noi e tutti i personaggi quotidiani come figurine teatrali, anche i personaggi delle sue carte da gioco ci sono già noti: i re e le regine di tutti i suoi spettacoli sono infatti sempre i re e le regine delle carte. Basta pensare al bozzetto della regina di *Vita e morte di Re Giovanni*. Non si tratta solo di intrecci tra generi e linguaggi diversi. Più che di un mestiere il teatro è il trucco di un artigiano che sa mantenere un equilibrio costante tra la vita e il bisogno di giocare.

197. 198. Auguri per Capodanno.

AI PIEDI
DI QUESTA COLONNA
OGNI DONNA
TROVERA 4 MARITI
CALZATI E VESTITI
*
IL PRIMO
È UN UOMO D'AFFARI
PIENO D'ORI
E DI DENARI.
*
IL SECONDO
È UN UOMO PERFETTO
SOLO DI NOTTE
SDRAIATO SUL LETTO
*
IL TERZO, POI
LO PUOI MODELLARE
COME TU VUOI
*
IL QUARTO SPOSO
LO PUOI PICCHIARE
NEI MOMENTI DI NERVOSO
*
E SE NON VI BASTA
E VUOI ANCHE L'EROE
SCEMO E CONTENTO..
GIRA IL MONUMENTO
*
EMANUELE LUZZATI
DAL 1-GENNAIO 1970
AL 31-DICEMBRE 1970


MONUMENTO
AL MILLENOVECENTO
E SETTANTA.
*
L'HO MESSO A CAVALLO
SUL PIEDESTALLO
E GUAI SE SI MUOVE
COME IL SESSANTANOVE
CHE INVECE
DI STARSENE A LETTO
A FARE L'AMORE
CON DUE SIGNORE
È ANDATO
A CERCARE FORTUNA
FIN SULLA LUNA.
*
PER CHI
NON È CONTENTO
C'È UN ALTRO MONUMENTO
OMAGGIO ALLA DONNA
GIRATE LA COLONNA.
*
EMANUELE LUZZATI
1. GENNAIO - 1970

199. 200. 201. 202. Auguri per Capodanno.

203. 204. 205. Carte da gioco realizzate per la Fiat. ▷

206. 207. Carte da gioco realizzate per l'Italsider.

208. Costume per il personaggio della Regina (Paola Borboni) in *Vita e morte di Re Giovanni* di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, Teatro Stabile di Torino, 1973.

Biografia

Emanuele (Lele) Luzzati nasce a Genova il 3 giugno 1921. Nel 1940 si trasferisce a Losanna dove studia e si diploma all'*Ecole des Beaux Arts*. Qui ritrova gli amici Fersen e Trionfo già conosciuti a Genova e come lui costretti ad emigrare in Svizzera per motivi razziali. Assiste nel 1945 alla messinscena de l'*Histoire du soldat* di Stravinskij nello stesso famoso allestimento del 1918. Un'esperienza questa che sarà decisiva per tutta la sua successiva attività di scenografo. Insieme a Fersen e Trionfo, sempre a Losanna, lavora alla creazione di una pantomima ispirata alla leggenda di Salomone e della Regina di Saba per la quale disegna le sue prime scene. Lo spettacolo sarà ripreso a Genova dopo la guerra. Nel 1947, finita la guerra, alternandola a quella di illustratore, decoratore e ceramista, inizia la sua attività di scenografo professionista in Italia: firma le scene e i costumi della *Lea Lebowitz* un dramma ispirato a un'altra leggenda ebraica, scritto e diretto da Fersen, rappresentato al Teatro Nuovo di Milano.
Negli anni Cinquanta, lavorando con Fersen e Giannino Galloni e su testi prevalentemente classici (Shakespeare, Goldoni, Molière, ecc.), è tra i fondatori e gli animatori del Piccolo Teatro Eleonora Duse, il futuro Teatro Stabile di Genova. Nel 1960 collabora con Aldo Trionfo alla Borsa d'Arlecchino primo e lontano esempio di cantina d'avanguardia, dove esordiscono fra gli altri Paolo Poli, Claudia Lawrence, Marco Parodi, Giancarlo Bignardi. Avviene qui l'incontro di Luzzati con il teatro di Ionesco, Beckett e de Ghelderode. Del 1960 è anche il suo sodalizio con Gianini e il loro primo cartone animato, *I paladini di Francia*. Da allora la sua attività nel campo dell'animazione si affiancherà costantemente a quella teatrale fino quasi, oggi, a prevalere.
Negli stessi anni fonda insieme a Franco Enriquez, Valeria Moriconi e Glauco Mauri la Compagnia dei Quattro, per la quale nel corso di una lunga collaborazione firmerà numerosissime scenografie. Continuano anche i suoi molti interventi nel campo della lirica, iniziati già nel '52 con le scene e i costumi per *La Diavolessa* di Galuppi (regia di Pavolini per la Biennale di Venezia) e culminanti nella messinscena del *Flauto magico* a Glyndebourne nel 1963 per la regia di Enriquez. Del 1963 è anche il suo primo allestimento brechtiano, *Un uomo è un uomo* per la regia di

Tolusso al Teatro Stabile di Trieste e del 1965, tramite De Bosio, l'incontro con Ruzante (*L'Anconetana e Bilora*) al Teatro Stabile di Torino.
Sono questi gli anni in cui più Lele divide e moltiplica l'attività teatrale con quella di ceramista che lo vede frequentare assiduamente la cerchia degli artisti amici di Bianco, al Pozzo della Garitta ad Albisola, in cui matura il suo rapporto di lavoro con Giulio Gianini nel cartone animato e trova modo, anche, di realizzare l'antica vocazione di illustratore di libri. Nascono così e si perfezionano nei diversi mezzi espressivi alcuni temi e personaggi tipicamente luzzatiani (Flauto magico, Pulcinella, Paladini...) che ricorrono nella totalità delle sue opere in un continuo trapasso dalla pagina al fotogramma, dal fotogramma al teatro, dalla parola alla musica.
L'attività di Luzzati intanto si estende anche all'estero: al Festival di Glyndebourne, dove viene invitato varie volte, si aggiungono fra l'altro la Chicago Opera House, il London Festival Ballet, la Staats Oper di Vienna. Nel 1967 ottiene il Premio Bratislava per i suoi libri illustrati e nel 1973 i cartoni animati *La gazza ladra* e *Pulcinella*, realizzati con Gianini, ottengono la nomination all'Oscar.
Dagli anni Settanta ad oggi continua la sua intensissima collaborazione con i teatri stabili (Roma, Torino, Bolzano, Milano, Trieste), gli enti lirici (La Scala, San Carlo, Teatro Massimo, Maggio Musicale Fiorentino) e le cooperative teatrali.
Pur nella incredibile molteplicità delle sue produzioni, Luzzati ha mantenuto costantemente un punto fermo che oggi sembra conservare un ultimo evidente riferimento nella collaborazione con Tonino Conte e il Teatro della Tosse: è il legame con le sue radici genovesi, con la città che non ha mai lasciato.
È dunque ancora a Genova, dove Luzzati ha casa, che lo si può trovare, quando non è a Roma nel « laboratorio » dove insieme a Gianini realizza i suoi cartoni animati. Forse in questa ubiquità fisica e mentale risiede il segreto della sua vita, della sua proverbiale « incapacità di arrabbiarsi » e della serenità e freschezza del suo mondo creativo.

Salomone e la regina di Saba, pantomima con maschere di Alessandro Fersen, regia dell'autore, musica di M. Basevi. Interpreti: Aldo Trionfo, Guido Lopez. Lausanne, 1944. Genova, Teatro Augustus, 1945. **3**

Lea Lebowitz, di Alessandro Fersen, regia dell'autore, Compagnia del Teatro Ebraico con Antonio Crast, Luisa Rossi, Giusi Dandolo, Alberto Bonucci, Luciano Mondolfo e in seguito Franca Valeri. Milano, Teatro Nuovo, 1947. **4. 25-34**

La Mandragola, di Nicolò Macchiavelli, regia di Luigi Almirante. Interpreti: Luigi Almirante, Alberto Lupo, Ferruccio De Ceresa. Genova, Teatro della CGIL, 1948.

Il Soldato Tanaka, di Georg Kaiser, regia di Ettore Gaipa. Interpreti: Carlo D'Angelo, Elsa Albani, Ferruccio De Ceresa. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1948.

I guai di un primo letto, di Eugène Labiche, regia di Flaminio Bollini. Saggio degli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Interpreti: Gianrico Tedeschi, Franco Giacobini, Bice Valori. Roma, Teatro delle Vittorie, 1948.

Le allegre comari di Windsor, di William Shakespeare, regia di Alessandro Fersen, musiche di Roman Vlad. Interpreti: Camillo Pilotto, Andreina Pagnani, Anna Proclemer, Paola Borboni. Teatro dei Parchi di Nervi, 1949. **5. 159**

Le furberie di Scapino, di Molière, regia di Enrico Ribulsi. Interpreti: Ferruccio De Ceresa, Alberto Lupo, Elsa Albani. Genova, Teatro Postelegrafonici, 1949.

La vedova scaltra, di Carlo Goldoni, regia di Giannino Galloni. Interpreti: Jone Morino, Lucio Rama, Alberto Lupo, Elsa Albani, Ferruccio De Ceresa. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1949.

Peer Gynt, di Henrik Ibsen, regia di Vittorio Gassman, scena di Gianni Ratto, musiche di Fiorenzo Carpi. Teatro d'arte italiano, con Vittorio Gassman, Arnoldo Foà, Vivi Gioi, Edda Albertini, Massimo Girotti, Giancarlo Sbragia, Gabriele Ferzetti, Giorgio Albertazzi, 1950. (Solo maschere e costumi) **161. 172**

Tre Nô giapponesi, adattamento e regia di Corrado Pavolini. Teatro d'arte italiano con Vittorio Gassman, Diana Torrieri. Tournée in Sud America, 1950.

L'avaro, di Molière, regia di Giannino Galloni. Interpreti: Tino Bianchi, Carla Bizzarri, Cesco Ferro. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1952.

La Celestina, di Fernando de Rojas, regia di Giannino Galloni. Interpreti: Lina Volonghi, Raoul Grassilli, Valentina Fortunato, Camillo Pilotto. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1952.

La Diavolessa, musica di Baldassarre Galuppi, regia di Corrado Pavolini, direttore d'orchestra Carlo Maria Giulini. Interpreti: Sesto Bruscantini, Alda Noni, Fernanda Cadoni. Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, 1952. **96**

Il malato immaginario, di Molière, regia di Alessandro Fersen. Interpreti: Camillo Pilotto, Tino Bianchi, Lia Angeleri, Cesco Ferro. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1953.

Tieste, di Seneca, regia di Vittorio Gassman, musica di Roman Vlad, coreografia di Alexandre Sakharov. Teatro d'arte italiano con Vittorio Gassman, Annibale Ninchi, Elena Zareschi, Luigi Vannucchi, 1953. **18. 162**

Pensaci, Giacomino, di Luigi Pirandello, regia di Giannino Galloni e Luigi Almirante. Interpreti: Luigi Almirante, Raoul Grassilli, Lina Volonghi, Giulio Bosetti. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1953.

Mefistofele, musica di Arrigo Boito, regia di Tatjana Pavlova, direttore d'orchestra Tullio Serafin. Interprete: Magda Oliviero. Maggio Musicale Fiorentino, 1953-1954.

Colombe, di Jean Anhoûil, regia di Alessandro Fersen. Interpreti: Valentina Fortunato, Lina Volonghi, Raoul Grassilli, Giulio Bosetti. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1954.

L'avaro, di Molière, regia di Alessandro Fersen. Compagnia del Teatro delle Arti con Sergio Tofano, Renzo Giovampietro, Antonio Pierfederici, Monica Vitti. Roma, Teatro delle Arti, 1954.

Crazy show, di Alessandro Fersen e Guido Stagnaro, regia di Alessandro Fersen. Interpreti: Sandra Mondaini, Ermanno Roveri, Marise Flash. Roma, Teatro La Cometa, 1954.

Anfitrione, di Plauto, regia di Giulio Pacuvio. Interpreti: Lilla Brignone, Rolando Lupi, Arnoldo Foà. Teatro Romano di Pompei, 1954.

Nabucco, musica di Giuseppe Verdi, regia di Enrico Frigerio, direttore d'orchestra Tullio Serafin. Interpreti: Tito Gobbi, Boris Christoff, Anita Cerquetti. Maggio Musicale Fiorentino, 1955.

L'amo di Fenisa, di Lope de Vega, regia di Alessandro Fersen. Interpreti: Evi Maltagliati, Mauro Carbonoli, Armando Bandini, Tino Bianchi. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1955. **19**

Volpone, di Ben Jonson, regia di Alessandro Fersen. Interpreti: Camillo Pilotto, Evi Maltagliati, Cesco Ferro, Tino Bianchi. Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse, 1955. **6. 81**

Burlesca, musica di Antonio Verretti, regia di Corrado Pavolini, coreografia di Jacques Lecoq, direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni. Roma, Teatro dell'Opera, 1955.

Anfitrione, di Plauto, regia di Edmo Fenoglio. Interpreti: Enrico Maria Salerno, Valeria Valeri, Annibale Ninchi, Gianrico Tedeschi. Genova, Teatro Stabile, 1956.

Il figliol prodigo, musica di Gianfrancesco Malipiero, regia di Alessandro Fersen, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti. Interpreti: Angelo Loforese, Amedeo Verdini, Angelo Rossi, Aurelio Opicelli. Maggio Musicale Fiorentino, 1957.

La Venere prigioniera, musica di Gianfrancesco Malipiero, regia di Alessandro Fersen, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti. Interpreti: Herbert Handt, Amedeo Verdini, Fernando Porena, Aureliana Beltrami. Maggio Musicale Fiorentino, 1957.

Molto rumore per nulla, di William Shakespeare, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Antonio Pierfederici, Ottorino Guerrini, Enrica Corti, Lino Troisi. Trieste, Teatro Stabile, 1957. **80**

Signori, buonasera, di Arnoldo Foà, regia dell'autore. Compagnia Pagnani-Villi-Foà-Ferzetti, 1957.

La leggenda di Ognuno, di Hugo von Hofmannsthal, regia di Franco Enriquez, scene di Marcello Mascherini. Interpreti: Ottorino Guerrieri, Carlo Bagno, Lino Troisi. Trieste, Teatro Stabile, 1958. (Solo maschere e costumi).

Un tale chiamato Giuda, di Claude André Puget e Pierre Bost, regia di Alessandro Fersen. Interpreti: Enrico Maria Salerno, Gastone Moschin, Osvaldo Ruggeri, Valeria Valeri. Genova, Teatro Stabile, 1958.

Renard, musica di Igor Stravinskij, coreografia di Aurelio M. Milloss, direttore d'orchestra Fernando Previtali. Interpreti: Walter Zappolini, Walter Scherer, Ludovico Durst. Maggio Musicale Fiorentino, 1958.

Frasquita, musica di Franz Lehar, regia di Vito Molinari, direttore d'orchestra Cesare Gallino. Interpreti: Carmen Dias, Tonino Micheluzzi, Enrico Dezan. Trieste, Festival dell'operetta, 1958.

Job, musica di Luigi Dalla Piccola, regia di Aurelio M. Milloss, direttore d'orchestra Fernando Previtali. Interpreti: Heinz Rehfuss, Annamaria Rota, Herbert Handt. Maggio Musicale Fiorentino, 1958.

La locandiera, di Carlo Goldoni, regia di Alessandro Fersen. Interpreti: Valeria Valeri, Renzo Giovampietro, Tino Buazzelli, Gastone Moschin. Genova, Teatro Stabile, 1958.

Questa sera si recita a soggetto, di Luigi Pirandello, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Paola Borboni, Enrica Corti, Cesco Ferro. Trieste, Teatro Stabile, 1958.

Jeannette, di Mino Roli, regia di Giancarlo Sbragia. Interpreti: Giuliana Lojodice, Giancarlo Sbragia, Nino Dal Fabbro. Roma, Teatro delle Arti, 1958.

Mavra, musica di Igor Stravinskij, coreografia di Aurelio M. Milloss, direttore d'orchestra Ferruccio Scaglia. Interpreti: Juan Giuliano, Carmen Panader, Ludovico Durst. Palermo, Teatro Massimo, 1959.

Il Cordovano, musica di Goffredo Petrassi, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Nino Sanzogno. Interpreti: Graziella Sciutti, Fiorenza Cossotto, Giorgio Tadeo. Milano, Piccola Scala, 1959. **97**

I sette peccati capitali, musica di Antonio Veretti, coreografie di Aurelio M. Milloss, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti. Interpreti: Marga Nativo, Carmen Panader, Giuseppe Urbani, Victor Ferrari. Maggio Musicale Fiorentino, 1959.

Sganarello o la figlia del re, da Molière, libera riduzione e regia di Alessandro Fersen. Interpreti: Anita Laurenzi, Sergio Bargone, Carlo Reali. Roma, Teatro delle Arti, 1960.

Giochi e favole per bambini: *Girotondo*, di Giorgio Federico Ghedini (con Marcello Moretti, Mario Pistoni, Fiorella Cava), *Gli abiti nuovi del re* di Alexandre Tausman (con Giancarlo Cobelli, Ferruccio Soleri, Angelo Corti), *Le lettere dell'alfabeto* di Virgilio Mortari (con Cino Tortorella), *Lo scoiattolo in gamba* di Nino Rota (con Paola Bacci), *Comica finale* di Carlo Franci (con Giancarlo Cobelli, Ferruccio Soleri). *La bambola malata* di Ennio Pozzino (con Nino Castelnuovo, Angelo Corti, Relda Ridoni), *Balletto* di Nabokov (con Fiorella Cova e Mario Pistoni), *L'usignolo dell'imperatore* di Hans Werner Henze (con Nino Castelnuovo), *Nardiello* di Giulio Majo (con Giancarlo Cobelli, Ferruccio Soleri). Regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Ettore Gracis. Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, 1960.

La Barraca, collage di atti unici di Federico García Lorca, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Virna Lisi, Giancarlo Cobelli, Carlo Hinterman. Biennale di Venezia, Teatro del Lido, 1960.

Jenufa, musica di Leos Janacek, regia di Carl Heinz Haberland, direttore d'orchestra Arthur Apelt. Interpreti: Gertrude Hopf, Joseph Traxl. Maggio Musicale Fiorentino, 1960.

La fantesca, di Giambattista Della Porta, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Giuliana Lojodice, Carlo Giuffré, Marcello Moretti. Napoli, Teatro Mercadante, 1960.

Santa Giovanna, di George Bernard Shaw, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Ilaria Occhini, Carlo Hinterman, Annibale Ninchi, Osvaldo Ruggeri. Napoli, Teatro Mercadante, 1960.

Rashomon, di Fay e Michael Kanin, regia di Arnoldo Foà. Interpreti: Arnoldo Foà, Marina Malfatti, Armando Bandini, Sandro Merli. 1960.

Cenerentola, musica di Sergej Prokofiev, (scena per il pas de deux) coreografia di Ashton Federik, direttore d'orchestra Giussani. Interpreti: Carla Fracci, Vera Colombo. Milano, Teatro alla Scala, 1960.

I turchi se la giocano a primiera, di Alfio Beretta, regia di Arnoldo Foà. Interpreti: Arnoldo Foà, Marina Malfatti, Sandro Merli, Armando Bandini, 1960.

La vedova scaltra, di Carlo Goldoni, regia di Giovanni Poli. Interpreti: Margherita Guzzinati, Anna Miserocchi, Franco Jesurum. Trieste, Teatro Stabile, 1960.

Le menage de Caroline, di Michel de Ghelderode, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Paolo Poli, Miria Selva. Genova, La Borsa d'Arlecchino, 1960.

Escurial, di Michel de Ghelderode, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Paolo Poli, Graziano Giusti. Genova, La Borsa d'Arlecchino, 1960.

Il rinoceronte, di Eugène Ionesco, regia di Franco Enriquez. Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Glauco Mauri, Marcello Moretti. Napoli, Teatro Mercadante, 1961. **142. 143**

Le rossignol, musica di Igor Stravinskij, regia di Giuseppe Marchioro, coreografie di Ugo Dell'Ara, direttore d'orchestra Gabor Otvos. Interpreti: Giulio Fioravanti, Carlo Badioli, Antonietta Pastori. Napoli, Teatro San Carlo, 1961.

Chagalliana, musica di Sergio Liberovici, coreografia di Susanna Egri. Interpreti: Colette Marchand, Giancarlo Vantaggio. Torino, Teatro Carignano, 1961.

Per un Don Chisciotte, musica di Jean Pierre Rivière, regia di Maner Lualdi, direttore d'orchestra Nino Sanzogno. Interpreti: Bacquière, Duval, Oncina, Doublière. Milano, Piccola Scala, 1961.

Don Giovanni involontario, di Vitaliano Brancati, regia di Gianfranco De Bosio, musiche di Sergio Liberovici. Interpreti: Renzo Giovampietro, Franco Parenti, Giulio Oppi, Cecilia Sacchi. Torino, Teatro Stabile, 1961.

La guerra dei figli della luce, di Moshé Shamir, regia di Franco Enriquez. Compagnia dei Quattro con Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Mario Scaccia, Marisa Belli. Firenze, Festival di San Miniato, 1961.

Arabella, musica di Richard Strauss, regia di Franz De Quell, direttore d'orchestra Heinz Wallberg. Interpreti: Melitta Muszely, Carlos Alexander, Elizabeth Schaertel, Georg Schnapka. Maggio Musicale Fiorentino, 1961.

Giuditta, di Christian Friedrich Hebbel, regia di Giacomo Vacca. Interprete: Elena Zareschi. RAI, 1961. (Solo costumi).

La lezione, di Eugène Ionesco, regia di Franco Enriquez. Compagnia dei Quattro con Glauco Mauri, Mario Scaccia, Valeria Moriconi, 1962.

La bisbetica domata, di William Shakespeare, regia di Franco Enriquez, musiche di Gino Negri. Compagnia dei Quattro con Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Elena Cotta, Donato Castellaneta. Teatro Romano di Verona, 1962. **82. 83. 84. 187**

Il figliuol prodigo, musica di Sergej Prokofiev, coreografia di Mario Pistoni, direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni. Interpreti: Mario Pistoni, Fiorella Cova, Vera Colombo, Amedeo Amodio. Milano, Teatro alla Scala, 1962.

Andorra, di Max Frisch, regia di Franco Enriquez. Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Arnaldo Ninchi, Glauco Mauri. Milano, Teatro Manzoni, 1962.

Un uomo è un uomo, di Bertolt Brecht, regia di Fulvio Tolusso. Interpreti: Marisa Fabbri, Renzo Montagnani, Egisto Marcucci, Oreste Rizzini. Trieste, Teatro Stabile, 1963.

Il Vantone, di Pier Paolo Pasolini, regia di Franco Enriquez. Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Glauco Mauri. Firenze, Teatro La Pergola, 1963.

Vita di Edoardo II d'Inghilterra, di Lion Feuchtwanger e Bertolt Brecht da Marlowe, regia di Franco Enriquez. Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Glauco Mauri, Michele Riccardini, 1963. **89. 90**

Il bugiardo, di Carlo Goldoni, regia di Gianfranco De Bosio, musiche di Gianfranco Chiaramello. Interpreti: Giulio Bosetti, Carlo Bagno, Paola Quattrini, Antonio Salines. Torino, Teatro Stabile, 1963.

Il flauto magico, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Vittorio Gui. Interpreti: Ragnar Ulfung, Heinz Blankenburg, Judith Raskin, Claudine Arnaud. Festival di Glyndebourne, 1963. **12. 13. 35-45. 105**

Il re muore, di Eugène Ionesco, regia dí José Quaglio. Interpreti: Giulio Bosetti, Paola Quattrini, Marina Bonfigli. Torino, Teatro Stabile, 1963. **104. 183**

Chout, il buffone, musica di Sergej Prokofiev, coreografia di Luciana Novaro, direttore d'orchestra Armando Gatto. Interpreti: Mario Pistoni, Paolo Bortoluzzi, Liliana Cosi, Elettra Morini, Amedeo Amodio. Milano, Teatro alla Scala, 1963.

La grande rabbia di Philip Hotz, di Max Frisch, regia di José Quaglio. Interpreti: Giulio Bosetti, Marina Bonfigli. Torino, Teatro Stabile. 1963.

Macbeth, musica di Giuseppe Verdi, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Lamberto Gardelli. Interpreti: Kostas Paskalis, Marta Pender, Plinio Clabassi. Festival di Glyndebourne, 1964.

Tamburi nella notte, di Bertolt Brecht, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Luigi Pistilli, Leda Negroni, Edda Albertini. Bologna, Teatro Stabile, 1964.

La Perichole, musica di Jacques Offenbach, regia di Gianfranco De Bosio, direttore d'orchestra Gianfranco Rivoli. Interprete: Edda Vincenzi. Genova, Teatro Comunale dell'Opera, 1964.

Il mandarino meraviglioso, musica di Bela Bartok, coreografia di Aurelio M. Milloss, direttore d'orchestra Antal Dorati. Interpreti: Lothar Heskell, Tilly Soeffing, Ludovico Durst. Maggio Musicale Fiorentino, 1964.

Cesare o Cleopatra, di George Bernard Shaw, regia di Gianfranco De Bosio. Interpreti: Adriana Asti, Gianni Santuccio, Paolo Graziosi. Torino, Teatro Stabile 1964. **190**

La Manfrina, di Ghigo De Chiara, regia di Franco Enriquez, musiche di Ennio Morricone. Interpreti: Alida Chelli, Fiorenzo Fiorentini, Riccardo Billi, Gabriella Ferri. Roma, Teatro Parioli, 1964.

La dannazione di Faust, musica di Hector Berlioz, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Peter Maag. Interpreti: Giulietta Simionato, Ettore Bastianini, Ruggero Bondino. Napoli, Teatro San Carlo, 1964.

Le notti bianche, di Fedor Dostoevskij, regia di José Quaglio, Interpreti: Giulio Bosetti, Giulia Lazzarini. Roma, Teatro della Cometa. 1964.

La caserma delle fate, di Giancarlo Badessi e Giancarlo Cobelli, regia di Giancarlo Cobelli, musiche di Luigi Proietti. Interpreti: Giancarlo Cobelli, Luigi Proietti. Roma, Teatro delle Muse, 1964.

L'Anconetana e Bilora, di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio. Interpreti: Paolo Graziosi, Carlo Bagno, Marina Bonfigli. Torino, Teatro Stabile. 1965. **73**

Carmina Burana, musica di Carl Orff, direttore d'orchestra Jean Fournet. Interpreti: Alfred Kraus, Sesto Bruscantini. Chicago Lyric Opera, 1965.

Macbeth, musica di Giuseppe Verdi, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Franco Capuana. Interpreti: Marco Sereni, Margherita Roberti. Napoli, Teatro San Carlo, 1965.

L'heure espagnole, musica di Maurice Ravel, direttore d'orchestra Jean Fournet. Interpreti: Teresa Berganza, Alfred Kras. Chicago Lyric Opera, 1965.

I fisici, di Friedrich Dürenmatt, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Glauco Mauri, Alvise Battain, Rina Franchetti. Torino, Teatro Stabile, 1965.

La luna, musica di Carl Orff, regia di Carlo Maestrini, direttore d'orchestra Gianfranco Rivoli. Interpreti: Carlo Franzini, Otello Borgonovo. Genova, Teatro Comunale dell'Opera, 1965.

La gazza ladra, musica di Gioacchino Rossini, regia di Carlo Maestrini, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti. Interpreti: Cesare Valletti, Annamaria Rota, Nicoletta Panni, Paolo Montarsolo. Maggio Musicale Fiorentino, 1965.

La locandiera, di Carlo Goldoni, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Valeria Moriconi, Glauco Mauri, Paolo Graziosi, Giuseppe Porelli. Biennale di Venezia, 1965.

Prometeo incatenato, di Eschilo, regia di Aldo Trionfo, musiche di Doriano Saracino. Compagnia del Teatro Stabile di Trieste con Franco Mezzera, Egisto Marcucci, Angela Cardile, Enrico d'Amato. Trieste, Teatro Romano, 1965.

Zip, lap lip vap mam crep scap plip trip scrap e la grande Mam alle prese con la società contemporanea, di Giuliano Scabia, regia di Carlo Quartucci. Interpreti: Rino Sudano, Leo De Berardinis, Sabina De Guida, Claudio Remondi, Cosimo Cinieri, Anna d'Offizi, Maria Grazia Grassini, Edoardo Torricella, Giampiero Forteleoni. Biennale di Venezia, 1965.

Coppelia, musica di Leo Delibes. *Orfeo*, musica di Franz Liszt. *Danze Polowstane* (dal Principe Igor), musica di Alexander Borodin, coreografia di Aurelio M. Milloss, direttore d'orchestra Wilhelm Loibner. Corpo di Ballo dell'Opera di Vienna. Vienna, Staatsoper, 1966.

Riccardo II, di William Shakespeare, regia di Gianfranco De Bosio, musica di Sergio Liberovici. Interpreti: Valeria Moriconi, Leda Negroni, Glauco Mauri, Corrado Pani. Torino, Teatro Stabile, 1965.

I dialoghi, di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio, musiche di Sergio Liberovici. Interpreti: Glauco Mauri, Leda Negroni, Alvise Battain, Adriana Innocenti. Torino, Teatro Stabile, 1965.

Come vi piace, di William Shakespeare, regia di Franco Enriquez, musica di Sergio Liberovici. Interpreti: Valeria Moriconi, Leda Negroni, Corrado Pani, Cesco Baseggio. Teatro Romano di Verona, 1966.

Arlecchino, musica di Ferruccio Busoni, regia di Aldo Trionfo, direttore d'orchestra Aldo Ceccato. Interpreti: Gigi Montini, Paòlo Montarsolo, Ottavio Garaventa. Teatro Comunale di Bologna, 1967.

Il ballo delle ingrate, musica di Claudio Monteverdi, regia di Aldo Trionfo, direttore d'orchestra Aldo Ceccato. Interprete: Paolo Montarsolo. Teatro Comunale di Bologna, 1967.

Le storie di Re Mida, di Gianni Rodari, regia di Giovanna Bruno e Gualtiero Rizzi. Interpreti: Leda Negroni, Gualtiero Rizzi, Eligio Irato, Antonietta Carbonetti. Torino, Teatro Stabile, 1967.

A midsummer night's dream, musica di Benjamin Britten, regia di Colin Graham, direttore d'orchestra Rudolf Schwarz. Interpreti: Margaret Price, James Bowman. English Opera Group, 1967.

Partita a pugni, musica di Vieri Tosatti, regia di Gianfranco De Bosio, direttore d'orchestra Gianfranco Rivoli. Interpreti: Federico Davià, Renato Ercolani. Genova, Teatro Comunale dell'Opera, 1967.

Don Giovanni, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra John Pritchard. Interpreti: Kostas Paskalis, Paolo Montarsolo, Teresa Zylis Gara. Festival di Glyndebourne, 1967.

Les adieux, musica di Marcel Landowski, regia di Gianfranco De Bosio, direttore d'orchestra Gianfranco Rivoli. Interpreti: Nestor Garay, Giampiero Fortebraccio. Genova, Teatro Comunale dell'Opera, 1967.

Vassiliev, musica di Luciano Chailly, regia di Gianfranco De Bosio, direttore d'orchestra Gianfranco Rivoli. Interpreti: Alvino Misciano, Edda Vincenzi, Laura Zanini. Genova, Teatro Comunale dell'Opera, 1967.

Il mercante di Venezia, di William Shakespeare, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Gianni Santuccio, Corrado Pani. Teatro Romano di Verona, 1967.

Le diavolerie, di Alessandro Fersen, regia dell'autore. Interpreti: Anita Laurenzi, Cosimo Cinieri. Festival di Spoleto, 1967.

184

I Capuleti e i Montecchi, musica di Vincenzo Bellini, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Claudio Abbado. Interpreti: Renata Scotto, Luciano Pavarotti, Giacomo Aragall. Milano, Teatro alla Scala, 1967.

L'uccello di fuoco, musica di Igor Stravinskij, coreografia di Ugo Dell'Ara, direttore d'orchestra Maurizio Arena. Interpreti: Anita Kristina, Loredana Furno. Palermo, Teatro Massimo, 1967.

La vedova scaltra, di Carlo Goldoni, regia di Franco Enriquez, musica di Giancarlo Chiaramello. Interpreti: Valeria Moriconi, Mario Scaccia, Adriana Innocenti, José Quaglio. Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, 1967.

I dialoghi, di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio, musiche di Sergio Liberovici, (nuovo allestimento). Interpreti: Franco Parenti, Milva, Giampiero Fortebraccio, Alvise Battain. Vicenza, Teatro Olimpico, 1968.

L'assoluto naturale, di Goffredo Parise, regia di Franco Enriquez, costumi di Pia Rame. Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Renzo Montagnani, 1968 (solo scene).

Rosencrantz e Guildenstern sono morti, di Tom Stoppard, regia di Franco Enriquez, musiche di Giancarlo Chiaramello. Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Mario Scaccia, Adriana Innocenti, Paolo Ferrari, 1968.

Le mosche, di Jean Paul Sartre, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Valeria Moriconi, Renzo Montagnani, Giuseppe Pambieri. Vicenza, Teatro Olimpico, 1968. **117. 118**

Elettra di Euripide, regia di Davide Montemurri, costumi di Maurizio Monteverde, musica di Roman Vlad. Interpreti: Valentina Fortunato, Elena Zareschi. Teatro Greco di Siracusa, 1968 (solo scena).

Le Fenicie, di Euripide, regia di Franco Enriquez, musica di Mikis Teodorakis. Interpreti: Valeria Moriconi, Fosco Giachetti, Adriana Innocenti. Teatro Greco di Siracusa, 1968.

Dasy, Dasy, Desiderio, da l'Eté di Romain Weingarten, regia di Guido Mazzella. Compagnia Teatro Tre con Antonio Salines, Magda Mercatali, Franco Sabani, Roberto Chevalier. Roma, Teatro Centrale, 1968.

Allez-Hop, musica di Luciano Berio, regia di Mario Missiroli, coreografie di Marise Flash. Interpreti: Cathy Barberian, Donatello Falchi. Teatro Comunale di Bologna, 1968.

Il piccolo Eyolf, di Henrik Ibsen, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Franca Nuti, Giulio Bosetti, Paola Bacci. Trieste, Teatro Stabile, 1968.

Elegia, musica di Alearco Ambrosi, coreografie di Mario Pistoni, direttore d'orchestra Armando Gatto. Interpreti: Elettra Morini, Mario Pistoni, Fiorella Cova. Milano, Teatro alla Scala, 1968.

Il ratto dal serraglio, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra John Pritchard. Interpreti: Margaret Price, Paolo Montarsolo, Ryland Davies. Festival di Glyndebourne, 1968.

Chi dell'altrui si veste, musica di Domenico Cimarosa, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Riccardo Muti. Interpreti: Paolo Montarsolo, Elena Zilio, Sesto Bruscantini, Maddalena Bonifacio. Autunno Musicale Napoletano, 1968.

La Dirlindina, musica di Domenico Scarlatti, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Riccardo Muti. Interpreti: Sesto Bruscantini, Emilia Ravaglia, Franco Bonisolli. Autunno Musicale Napoletano, 1968.

Titus Andronicus, di William Shakespeare, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Glauco Mauri, Franca Nuti, Gabriele Lavia, Paolo Graziosi, Leda Negroni. Teatro Romano di Verona, 1968. **85-88**

L'avventura di Maria, di Italo Svevo, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Franca Nuti, Franco Mezzera. Trieste, Teatro Stabile, 1968.

Le rossignol, musica di Igor Stravinskij, regia di Luciana Novaro, direttore d'orchestra Jean Fournet. Interpreti: Carla Fracci, Ottavio Garaventa, Christiane Eda-Pierre. Lyric Opera di Chicago, 1968. **98**

La dame de chez Maxime, di Georges Feydeau, regia di Franco Enriquez, scena di Flavio Costantini, musica di Giancarlo Chiaramello. Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Renzo Montagnani, Tino Carraro, Adriana Innocenti, 1968 (solo costumi).

Ubu re, di Alfred Jarry, regia di Tonino Conte. Interpreti: Giselda Castrini, Edo Gari. CUT di Genova, 1968.

La voce umana, musica di Francis Poulenc, regia di Alessandro Fersen, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti. Interprete: Magda Oliviero. Firenze, Teatro Comunale, 1969.

Alcina, musica di G.F. Händel, regia di Gianfranco De Bosio, direttore d'orchestra Gianfranco Rivoli. Interpreti: Teresa Stich-Randall, Herbert Handt, Anna Reynolds. Lisbona, Festival Gulbenkian, 1968.

Il re Bischerone, di Domenico Battacchi, regia di Tonino Conte. CUT Genova, 1969.

Il prigioniero, musica di Luigi Dalla Piccola, regia di Alessandro Fersen, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti. Interpreti: Scipio Colombo, Claudia Parada. Teatro Comunale di Firenze, 1969.

Il mio Carso, di Furio Bordon da Scipio Slataper, regia di Francesco Macedonio, costumi di Sergio d'Osmo. Trieste, Teatro Stabile, 1969. (Solo scene).

Così fan tutte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra John Pritchard. Interpreti: Anne Howelles, Paolo Montarsolo, Jeanne Berbié, Ryland Davies. Festival di Glyndebourne, 1969.

Sette canzoni, musica di Gianfrancesco Malipiero, regia di Alessandro Fersen, direttore d'orchestra Nino Sanzogno. Interpreti: Renato Capecchi, Magda Olivero. Teatro Comunale di Firenze, Festival di Edimburgo, 1969.

Il Golem, di Alessandro Fersen, regia dell'autore. Interpreti: Glauco Mauri, Antonio Crast, Mariano Rigillo. Maggio Musicale Fiorentino, 1969. **146. 150**

C'era una volta e adesso c'è ancora, di Tonino Conte, regia dell'autore, scene di Giancarlo Bignardi. Piccolo Teatro di Milano, 1969 (solo costumi).

Un uomo è un uomo, di Bertolt Brecht, regia di Fulvio Tolusso. Interpreti: Umberto Ceriani, Ettore Conti, Vincenzo De Toma, Marisa Belli. Compagnia del Teatro Insieme, 1969.

Così fan tutte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Christoph von Dohnanyi. Interpreti: Lilian Sukis, Brigitte Fassbaender, Barry Mac Daniel, Adolfo Dallapozza. Bayerische Staatsoper, München, 1969. **22**

El amor brujo, musica di Manuel de Falla, coreografia di Luciana Novaro, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti. Interpreti: Antonio Gades, Elettra Morini, Luciana Savignano. Chicago Lyric Opera, 1969. **107**

La Betia, di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio. Interpreti: Franco Parenti, Antonio Salines, Magda Mercatali, Anna Maestri, Edda Albertini. Milano, Piccolo Teatro, 1969. **74-76**

La Cenerentola, musica di Gioacchino Rossini, regia di Colin Graham, direttore d'orchestra Bryden Thomson. Interpreti: Patricia Kern, Jan Wallace. Edimburgo, Scottish Opera, 1969.

La spartizione, di Piero Chiara, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Valeria Moriconi, Gianni Agus, Adriana Innocenti. Prato, Teatro Metastasio, 1970.

L'altra ferita, di Aldo Braibanti (dal Filottete di Sofocle) regia di Franco Enriquez. Interpreti: Tino Carraro, Beppe Pambieri, Piero Nuti. Prato, Teatro Metastasio, 1970.

La dame aux camelias o Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di 2° categoria, di Aldo Trionfo e Tonino Conte, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Valeria Moriconi, Lia Zoppelli, Gianni Agus, Rodolfo Baldini. Biennale di Venezia, 1970.

Sandokan, di Aldo Trionfo e Tonino Conte, regia di Aldo Trionfo, scene di Giancarlo Bignardi. Interpreti: Giulio Brogi, Claudia Giannotti, Franco Mezzera. Trieste, Teatro Friuli Venezia Giulia, 1970 (solo costumi).

La Moscheta, di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio. Interpreti: Franco Parenti, Edda Albertini, Virgilio Zernitz, Mimmo Craig. Piccolo Teatro di Milano, 1970. **72. 77. 78. 158. 160**

Il Turco in Italia, di Gioacchino Rossini, regia di John Cox, direttore d'orchestra John Pritchard. Interpreti: Graziella Sciutti, Paolo Montarsolo, Ugo Benelli. Festival di Glyndebourne, 1970. **163-166**

Don Chisciotte, musica di Minkus, coreografia di Witold Borkoxski e Colin Graham, direttore d'orchestra John Lanchberly. Interpreti: Salina Samsova e André Prokonky. London Festival Ballet, 1970.

Elettra, di Sofocle, regia di Franco Enriquez, coreografie di Angelo Corti. Interpreti: Carla Gravina, Tino Carraro, Leda Negroni, Osvaldo Ruggeri. Teatro Greco di Siracusa, 1970.

Ippolito, di Euripide, regia di Franco Euriquez, coreografia di Marise Flasch. Interpreti: Olga Villi, Giuseppe Pambieri, Nando Gazzolo, Adriana Innocenti. Teatro Greco di Siracusa, 1970. **23**

Il signor Puntila e il suo servo Matti, di Bertolt Brecht, regia di Aldo Trionfo, musica di Renato Sellani. Interpreti: Tino Buazzelli, Corrado Pani, Leda Negroni, Jole Silvani, Claudia Lawrence. Torino, Teatro Stabile, 1970.

Tartufo, di Molière, regia di Gilberto Tofano. Interprete: Odet Kotler. Teatro municipale di Haifa (Israele), 1970.

L'Italiana in Algeri, musica di Gioacchino Rossini, regia di Lofti Mansouri, direttore d'orchestra Algeo Quadri. Interpreti: Marilyn Horne, Giuseppe Taddei, Ottavio Garaventa. Chicago Lyric Opera, 1970.

L'elisir d'amore, musica di Gaetano Donizzetti, regia di Lofti Mansouri, direttore d'orchestra Giuseppe Patané. Interpreti: Luciano Pavarotti, Maddalena Bonifaccio, Paolo Montarsolo. Milano, Teatro alla Scala, 1970.

Rappresentazione delle tragiche gesta di Fernando d'Aragona e Isabella di Castiglia interrotta dalla polizia, da Fuenteovejuna di Lope de Vega, adattamento e regia di Marco Parodi, costumi di Elena Mannini. Interpreti: Graziano Giusti, Carlo Montagna, Pina Cei, Michele Placido, Aldo Puglisi, Antonio Fattorini. Genova, Teatro Stabile, 1970 (solo scena). **116**

Il Turco in Italia, di Gioacchino Rossini, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Giuseppe Patané. Produzione televisiva Bavaria Film, Monaco di Baviera (solo costumi).

Epitaffio e ballata per Salomé, di Franco Enriquez da Oscar Wilde, regia di Franco Enriquez, costumi di Enrico Colombotto Rosso. Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Ennio Balbo, Lia Zoppelli, Gianni Agus, 1971 (solo scene).

« *W. Bresci* », di Tullio Kezich, regia di Gianfranco De Bosio, musiche di Fiorenzo Carpi. Intepreti: Franco Parenti, Edda Albertini, Enrica Corti, Andrea Matteuzzi. Scene tratte da disegni di Flavio Costantini. Piccolo Teatro di Milano, 1971.

L'avventura di Ernesto, di Ercole Patti, regia di Aldo Trionfo, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Turi Ferro, Ave Ninchi. Catania, Teatro Stabile, 1971 (solo scene).

La vita di William Shakespeare, di Angelo Dallagiacoma, regia di Virginio Gazzolo. Interpreti: Virginio Gazzolo, Angela Cardile. Torino, Teatro Stabile, 1971.

La création du monde, di Darius Milhaud, coreografia di Aurelio M. Milloss, direttore d'orchestra Marcello Panni. Interpreti: Italo Bianchi, Willy Sevilla, Giovanna Papi, Flavio Bennati. Maggio Musicale Fiorentino, 1971.

Don Giovanni, di Molière, regia di Giulio Bosetti. Interpreti: Giulio Bosetti, Paola Bacci, Oreste Rizzini, Lino Savorani. Compagnia del Teatro Stabile Friuli Venezia Giulia, Teatro Olimpico di Vicenza, 1971.

Macbeth, di William Shakespeare, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Gianni Cavina. Teatro Romano di Verona, 1971.

Isabella comica gelosa, di Vito Pandolfi e Franco Enriquez, regia di Franco Enriquez. Interpreti: Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Pina Cei, Angelo Corti. Teatro Olimpico di Vicenza, 1971.

Due clowns a teatro, di Tonino Conte, musica di Oscar Prudente, regia di Tonino Conte, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Antonello Pischedda, Claudio Gora, Mara Baronti. Teatro Stabile di Genova, 1971 (solo scena).

Tre Pulcinella, due carabinieri e uno spazzino, di Tonino Conte, regia dell'autore. Interpreti: Antonello Falchi, Rino Sudano, Sandro Esposito. Torino, Teatro Stabile, 1971.

Amico sciacallo, di Furio Burdon, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Giulio Bosetti, Mario Scaccia, Leda Negroni. Teatro Stabile Friuli e Venezia Giulia, 1972.

La carriera di un libertino, musica di Igor Stravinskij, regia di Franco Enriquez, direttore d'orchestra Gianfranco Rivoli. Interpreti: Mirto Picchi, Mario Basiola, Claudia Parada. Teatro Regio di Torino, 1972. **106**

Medea, di Euripide, regia di Franco Enriquez, musiche di Giancarlo Chiaramello, coreografia di Marise Flasch, collaboratrice ai costumi Santuzza Calì. Interpreti: Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Orso Maria Guerrini. Teatro Greco di Siracusa, 1972.

La commedia Cauteriaria e altri componenti di quei magnifici ingegni che furono Pier Paolo Vergerio, Antonio Barzizza, Enea Silvio Piccolomini, libera trascrizione di Mara Fazio e Marco Parodi dal Teatro goliardico dell'Umanesimo, regia di Marco Parodi, costumi di Giancarlo Bignardi. Interpreti: Flavio Bucci, Magda Mercatali, Antonio Salines, Ugo Maria Morosi, Angela Cardile, Pamela Villoresi, Daniela Nobili. Festival di Spoleto, 1972 (solo scena). **120. 121**

Edipo Re, di Sofocle, regia di Alessandro Fersen, musica di Robert Mann, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Glauco Mauri, Valeria Moriconi, Gianni Santuccio, Mariano Rigillo. Teatro Greco di Siracusa, 1972 (solo scena).

Sogno di una notte di mezza estate, di William Shakespeare, regia di Egisto Marcucci, costumi di Santuzza Calì, musiche di Fiorenzo Carpi. Gruppo della Rocca con Marcello Bartoli, Paila Pavese, Mario Mariani. 1972 (solo scena). **92. 151-153**

L'Anconetana, di Ruzante, regia di Gianfranco De Bosio, musica di Oscar Prudente. Interpreti: Giancarlo Zanetti, Alvise Battain, Renato Zero. Compagnia del Teatro Stabile di Genova, Teatro Olimpico di Vicenza, 1972.

Peer Gynt, di Henrik Ibsen, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Corrado Pani, Franca Nuti, Leda Negroni, Franco Branciaroli. Teatro Stabile di Torino, 1972.

Vita e morte di un immigrato, di Angelo Dalla Giacoma, regia di Alessandro Giupponi. Teatro Stabile di Torino, 1972.

Il Mandarino meraviglioso, musica di Bela Bartok, coreografia di Aurelio M. Milloss, corpo di ballo dell'Opera di Vienna. Vienna, Staatsoper, 1972.

Ettore Fieramosca, di Aldo Trionfo e Tonino Conte, regia di Aldo Trionfo, costumi di Giancarlo Bignardi. Interpreti: Gianni Garko, Francesca Benedetti, Franco Branciaroli. Teatro Stabile di Torino, 1973 (solo scena).

Peppi sperso per il mondo, di Tonino Conte, regia dell'autore, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Tullio Solenghi, Sebastiano Tringali. Teatro Stabile di Genova, 1973 (solo scene).

Elektra, di Richard Strauss, regia di Lofti Mansouri, direttore d'orchestra Wolfgang Rennert. Interpreti: Inge Borkh, Jef Vermeersch, Zenaide Pally. Teatro Massimo di Palermo, 1973.

L'anima buona di Se-Zuan, di Bertolt Brecht, musica di Doriano Saracino, regia di Benno Besson. Interpreti: Valeria Moriconi, Mariano Rigillo, Pina Cei. Teatro di Roma, 1973.

Petruska, balletto, di Igor Stravinskij, coreografia di Aurelio M. Milloss, direttore d'orchestra Walter Weller. Interpreti: Franz Wilhelm e corpo di ballo dell'Opera di Vienna. Staatsoper di Vienna, 1973.

Giulietta e Romeo, di William Shakespeare, regia di Enrico D'Amato, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Ludovica Modugno, Gianni Giuliano, Oreste Rizzini, Elsa Vazzoler, Gianni Galavotti, Cesare Gelli. Teatro Romano di Verona, 1973 (solo scena).

Vita e morte di Re Giovanni, di William Shakespeare, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Giulio Bosetti, Corrado Pani, Paola Borboni, Leda Negroni, Mario Piave. Teatro Stabile di Torino, 1973. **122. 124-136. 208**

I quaderni di Beethoven, di Glauco Mauri, regia dell'autore. Interpreti: Glauco Mauri, Roberto Sturno. Teatro di Roma, 1974.

Schweyk nella II guerra mondiale, di Bertolt Brecht, regia di Egisto Marcucci, costumi di Santuzza Calì, musica di Benedetto Ghiglia. Gruppo della Rocca con Marcello Bartoli, Armando Spadaro, Paila Pavese, 1973 (solo scena). **193**

La tarantella di Pulcinella, dal libro di Emanuele Luzzati, musica e regia di Gino Negri, direttore d'orchestra Giorgio Federico Rocchini. Interpreti: Gabriele Tenneriello, Akiko Kuroda. Milano, Piccola Scala, 1974. **63. 137**

Costruiamo una città, musica di Paul Hindemith, regia di Gino Negri, direttore d'orchestra Harry Lyth. Interpreti: i ragazzi del Conservatorio di Milano, Piccola Scala, 1974.

Opera buffa, di Tonino Conte, regia di Ruggero Rimini, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Nestor Garay, Vinicio Diamanti, Dominot. Maggio Musicale Fiorentino, 1974 (solo scena).

Divinas parablas, di Ramon del Valle Inclan, regia di Franco Enriquez, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Valeria Moriconi, Paolo Bonacelli, Duilio Del Prete. Maggio Musicale Fiorentino, 1974 (solo scena).

Le furberie di Scapino, di Molière, regia di Tonino Conte, musica di Oscar Prudente. Interpreti: Tullio Solenghi, Sebastiano Tringali, Rolando Panerai. Teatro Stabile di Genova, 1974.

Butterfly, di Ruggero Rimini (da David Belasco), regia dell'autore, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Sergio Nicolai, Penny Brown. Festival di Barga, 1974 (solo scena).

Kiss me Kate, musica di Cole Porter, regia di Franco Enriquez, costumi di Pia Rame. Interpreti: Valeria Moriconi, Glauco Mauri. Teatro Romano di Verona, 1974 (solo scena).

Matilde di Shabran, musica di Gioacchino Rossini, regia di Filippo Crivelli, direttore d'orchestra Bruno Martinotti. Interpreti: Margherita Guglielmi, Pietro Bottazzo, Rolando Panerai. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1974.

Bastiano e Bastiana, musica di Wolgang Amadeus Mozart, regia di Ruggero Rimini, direttore d'orchestra Vittorio Negri. Allievi del concorso di Spoleto. Spoleto, Teatro Caio Melisso, 1975.

Gesù, di Carl Theodor Dreyer, adattamento e regia di Aldo Trionfo, musica di Sergio Liberovici. Interpreti: Franco Branciaroli, Saverio Marconi, Valeriano Gialli. Teatro Stabile di Torino, 1974. **154**

Il mercato di Malmantile, musica di Domenico Cimarosa, regia di Filippo Crivelli, direzione musicale di Renato Fasano. Washington, Lincoln Center, 1974.

Maria Stuarda, musica di Jacopo Napoli, regia di Vittorio Viviani. Napoli, Teatro San Carlo, 1974.

O Cesare o nessuno!, di Vittorio Gassman, regia dell'autore, costumi di Santuzza Calì, musica di Fiorenzo Carpi. Compagnia 3G+E con Vittorio Gassman, Leda Negroni, Carlo Hinterman, Franco Giacobini, Paola Gassman, Diletta d'Andrea. Firenze, Teatro alla Pergola, 1974 (solo scena). **141. 144**

I due avari, musica di André Modeste Gretry, regia di Filippo Crivelli, direttore d'orchestra Ferruccio Scaglia. Interpreti: Rolando Panerai, Valeria Mariconda, Max René Cossotti. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1975.

Bel ami e il suo doppio, di Luciano Codignola, regia di Aldo Trionfo, costumi di Santuzza Calì, coreografia di Claudia Lawrence. Interpreti: Franco Branciaroli, Leda Negroni, Lucio Rama, Tina Lattanzi, Olga Gherardi. Teatro Stabile di Torino, 1975 (solo scena). **119**

Fuenteovejuna, di Lope de Vega, regia di Alessandro Fersen, costumi di Santuzza Calì, musiche di Andrea Mascagni. Interpreti: Marisa Belli, Franco Mezzera. Teatro Stabile di Bolzano, 1975 (solo scena).

Non saremo la Morelli-Stoppa, di Cristiano Censi, regia dell'autore. Interpreti: Cristiano Censi, Isabella Del Bianco. Roma, Teatro Centrale, 1975.

Leviathan, di Alessandro Fersen, regia dell'autore, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: allievi dello Studio Fersen. Festival di Spoleto 1974, Teatro Stabile di Bolzano, 1975 (solo scena).

Il barbiere di Siviglia, musica di Gioacchino Rossini, regia di Aldo Trionfo, direttore d'orchestra Alberto Zedda. Interpreti: Alberto Rinaldi, Renzo Casellato, Helga Muller, Enzo Dara, Carlo Cava. Teatro Comunale di Bologna, 1976.

Bandiere, di Mario Bagnara, regia di Massimo Scaglione. Genova, Teatro della Tosse, 1976.

La sfinge, di Miklos Hubay, regia di Massimo Scaglione. Genova, Teatro della Tosse, 1976.

Faust-Marlowe burlesque, di Aldo Trionfo e Lorenzo Salveti, regia di Aldo Trionfo. Interpreti: Carmelo Bene, Franco Branciaroli. Teatro Stabile di Torino, 1976. **145. 185**

Carmen, di George Bizet, regia di Sandro Bolchi. Interpreti: Carlo Bini, Olivia Stapp. Trieste, Teatro Verdi, 1976.

Misura per misura, di William Shakespeare, regia di Luigi Squarzina, musica di Benedetto Ghiglia. Interpreti: Ottavia Piccolo, Gabriele Lavia, Mario Scaccia, Luigi Vannucchi. Teatro di Roma, 1976. **91**

La storia di tutte le storie, di Gianni Rodari, regia di Gianni Fenzi, musica di Doriano Saracino. Interpreti: Sebastiano Tringali, Gianni Fenzi, Mara Baronti. La Spezia, Teatro Aperto, 1976. **7**

Don Giovanni, di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Filippo Crivelli, direttore d'orchestra Thomas Ungar. Interpreti: Nicola Ghinselev, Luigi Alva, Margherita Rinaldi, Giuseppe Taddei. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1976.

La fantesca, di Giambattista Della Porta, regia di Alessandro Fersen, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Giancarlo Zanetti, Carola Stagnaro, Alvise Battain, Olga Gherardi. Teatro Stabile di Bolzano, 1976 (solo scena). **194**

Le due giornate o Il portatore d'acqua, musica di Luigi Cherubini, regia di Luciano Alberti, direttore d'orchestra Gabriele Ferro. Interpreti: Carlo Desderi, Alberto Cupido, Laura Musella. Settimana Musicale Senese, 1976.

Simplicissimus, di Aldo Trionfo e Lorenzo Salveti (da Grimmelshausen) regia di Aldo Trionfo, costumi di Giorgio Panni. Interprete: Andrea Giordana. Teatro della Tosse, Festival di Spoleto, 1977 (solo scena).

Gargantua-Opera, di Tonino Conte (da Rabelais), regia dell'autore, musica di Oscar Prudente, costumi di Daniela Gulevic. Teatro della Tosse, 1977 (solo scena). **155. 156**

Volpone, di Ben Jonson, regia di Luigi Squarzina, musica di Benedetto Ghiglia. Interpreti: Mario Scaccia, Ettore Conti, Anita Laurenzi, Gabriele Lavia. Teatro di Roma, 1977. **76. 167. 168**

Aspettando Godot, di Samuel Beckett, regia di Roberto Vezzosi, musiche di Nicola Piovani. Gruppo della Rocca con Alvaro Piccardi, Dino Desiata, Italo dall'Orto, 1977.

Leonzio e Lena, di Georg Büchner, regia di Alessandro Fersen, costumi di Santuzza Calì, musica di Andrea Bambace. Interpreti: Antonio Salines, Carola Stagnaro, Oreste Rizzini. Teatro Stabile di Bolzano, 1977 (solo scena).

Ubu incatenato, di Alfred Jarry, regia di Tonino Conte. Interpreti: Mario Marchi, Miria Selva. Genova, Teatro della Tosse, 1977. **108-112**

Intrighi d'amore, di Torquato Tasso, regia di Attilio Corsini. Compagnia Attori e Tecnici, 1977.

L'idiota, di Angelo Dalla Giacoma (da Dostoevskij), regia di Aldo Trionfo, costumi di Pietro Tosi. Cooperativa Teatroggi con Bruno Cirino, Leda Negroni, Roberto Bisacco, 1977 (solo scena).

Il pipistrello, musica di Johan Strauss, regia di Gianfranco De Bosio, direttore d'orchestra Ezra Rachlin, costumi di Santuzza Calì, coreografia di Roberto Fascilla. Interpreti: Angelo Romero, Elena Zilio, Carmen Lavani. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1978.

I tre Nasoni, di Tonino Conte e Emanuele Luzzati, regia di Tonino Conte, musica di Oscar Prudente. Genova, Teatro della Tosse, 1978.

Cristoforo Colombo, di Michel de Ghelderode, regia di Aldo Trionfo. Genova, Teatro della Tosse, 1978.

Dionigi, Tiranno di Siracusa, musica di André Modeste Grétry, regia di Tonino Conte, direttore d'orchestra Tito Gotti. Interpreti: i bambini del conservatorio di Genova. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1978.

La spudorata verità, di Peter Muller, regia di Alessandro Fersen, costumi di Santuzza Calì. Interpreti: Gigi Pistilli, Franco Giacobini. Teatro Stabile di Bolzano, 1978 (solo scena).

Lo Zar si fa fotografare, musica di Kurt Weill, regia di Tonino Conte, direttore d'orchestra Tito Gotti. Interpreti: Arturo Testa, Silvia Baleani. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1978.

L'histoire du soldat, musica di Igor Stravinskij, regia di Carlo Quartucci, direttore d'orchestra Marcello Panni. Interpreti: Giampiero Fortebraccio, Marzio Margine, Carla Tatò. Estate Romana all'Arancera, 1978.

I sette sogni di Pulcinella, di Tonino Conte, regia dell'autore. Genova, Teatro della Tosse, 1978. **55**

I grassoni di Olesa, di Tonino Conte, regia dell'autore, costumi di Santuzza Calì, coreografie di Claudia Lawrence. Teatro della Tosse al Festival dell'Unità. Genova, 1978 (solo scena).

Il gatto con gli stivali, di Ludwig Tieck, regia di Attilio Corsini, costumi di Giovanni Licheri, musiche di Arturo Annichino. Interpreti: Viviana Toniolo, Attilio Corsini, Maurizio Romoli, Maria Sciacca. Compagnia Attori e Tecnici, 1978 (solo scena).

Il suicida, di Nikolaj Erdman, regia di Egisto Marcucci, costumi di Santuzza Calì, musica di Nicola Piovani. Gruppo della Rocca, 1978 (solo scena). **192**

Svanevit, di August Strindberg, regia di Tonino Conte, costumi di Santuzza Calì. Genova, Teatro della Tosse, 1979 (solo scena).

Arlecchino, musica di Ferruccio Busoni, regia di Francesca Siciliani, costumi di Santuzza Calì, direttore d'orchestra Karl Martin. Interpreti: Piero Baldini, Mario Basiola, Maria Casula. Teatro Massimo di Palermo, 1979 (solo scena).

La tragedia della fanciulla, di Francis Beaumont e John Fletcher, regia di Aldo Trionfo, Compagnia Ater-Associati. Interpreti: Virginio Gazzolo, Paola Mannoni, Angela Cardile, Roberto Herlitzka. 1979.

Don Perlimplin, musica di Vittorio Rieti, regia di Francesca Siciliani, costumi di Santuzza Calì, direttore d'orchestra Karl Martin. Interpreti: Mario Basiola, Daria Kissel. Teatro Massimo di Palermo, 1979 (solo scena).

La Celestina, di Alfonso Sastre, regia di Luigi Squarzina, musica di Benedetto Ghiglia. Interpreti: Anna Maestri, Lisa Gastoni, Ivo Garrani, Vittorio Congia. Teatro di Roma, 1979.

La donna serpente, di Carlo Gozzi, regia di Egisto Marcucci, musica di Franco Piersanti, coreografie di Claudia Lawrence. Interpreti: Benedetta Bucellato, Donatello Falchi, Gianni De Lellis, Marzia Ubaldi. Genova, Teatro Stabile, 1979. **24. 99-103. 169-171. 173-176**

Le nozze di Figaro, musica di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Aldo Trionfo, direttore d'orchestra Zdenek Macal. Interpreti: Claudio Desderi, Rolando Panerai, Elena Zilio, Carmen Lavani. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1979.

La tarantella di Pulcinella, di Tonino Conte e Emanuele Luzzati, regia di Gianni Fenzi. Teatro di Roma per l'Estate Romana, 1979. **64-71. 138-140**

Il barone di Münchausen, spettacolo di ombre cinesi, testo e regia di Flavio Ambrosini, musica di Nicola Piovani. Piacenza, Teatro Gioco Vita, 1979.

La regina in berlina, di Sergio Tofano, regia di Tonino Conte, costumi di Santuzza Calì, musica di Oscar Prudente. Genova, Teatro della Tosse, 1979 (solo scena).

La festa delle donne, di Aristofane (versione di Edoardo Sanguineti), regia di Tonino Conte, costumi di Santuzza Calì. Teatro della Tosse, 1979 (solo scena).

I corvi, di Henry Becque, regia di Aldo Trionfo, scene con Giorgio Panni, costumi di Santuzza Calì. Genova, Teatro della Tosse, 1980 (solo scena).

Salomé, musica di Richard Strauss, regia di Egisto Marcucci, direttore d'orchestra Elia Imbal. Interpreti: Karen Armstrong, Hermin Hesser, Glenys Lynos, Perry Price. Teatro Comunale dell'Opera di Genova, 1980. **93-94**

Il re in bicicletta, di Mario Bagnara, regia di Tonino Conte, costumi di Daniela Gulevich. Genova, Teatro della Tosse, 1980 (solo scena).

L'azzurro non si misura con la mente, da testi di Blok, regia di Marcello Bartoli. Gruppo della Rocca, 1980.

IL mostro turchino, spettacolo di ombre cinesi, testo e regia di Tonino Conte, musica di Oscar Prudente. Piacenza, Teatro Gioco Vita, 1980.

Bibliografia

E. Luzzati, *Brevi appunti sulla scenografia*, in Guido Frette, *Scenografia teatrale*, Gorlich, Milano 1955.
E. Luzzati, *I miei pupi dissociati*, in « Sipario », 183, 1961, p. 29.
L. Lionni, *Luzzati*, in « Graphis », 108, 1963, pp. 278-287.
Papageno's View of the Flute, in « The Times », 20-7-1963.
Locandine, plance, striscioni per il manifesto teatrale, in « SIPRA due » Torino, n. 12, Dicembre 1967.
L. Codignola, *Lo scenografo della simpatia*, in « Sipario » 1971, e in *L'uso politico del teatro*, Bulzoni, Roma 1980.
Cinque domande a quattro scenografi, in « Sipario » 327-328, 1973, pp. 88-97.
R. Cirio, *Prendi Cenerentola e aggiungi un po' d'Amleto*, in « L'Espresso », 25-4-1975, pp. 88-97.
G. Davico Bonino, *Emanuele Luzzati*, in *Emanuele Luzzati, scenografie 1947-1975*, catalogo per la mostra alla Galleria Martano, Torino 1975.
L. Carluccio, *La messa in scena dell'usato*, in « La gazzetta del Popolo », 4-1-1976.
M. Serenellini, *Il giocattolo teatrale*, in « La gazzetta del Popolo », 4-1-1976.
E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino 1977.
E. Sanguineti, *Una fiaba nasuta e colorata*, in « L'Unità » 2-3-1978.
E. Sanguineti, *Pop Settecentesco*, in « L'Unità » 22-4-1979.
F. Mancini, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1980, pp. 55, 56, 61, 73n, 193, 194, 220n, 221n, 223n.

Libri Illustrati da Emanuele Luzzati

Calendario columbiano, Comune di Genova, 1953, 12 illustrazioni a colori.

E. Luzzati, *Viaggio alla città di Safed*, Edizioni Age d'Or, Roma 1955, edizione numerata, 12 litografie in b. e n.

Boccaccio, *Chichibio e la gru*, I Girasoli, Roma 1961, sovracoperta e frontespizio a colori, 8 ill. b. e n., 7 a colori. Edizione straniera, *Chichibio and the crane*, Ivan Obolenski, Inc., New York 1962.

G. Rodari, E. Luzzati, *I paladini di Francia*, Ugo Mursia, Milano 1962, copertina, risvolti, frontespizio, 26 ill. a colori. Edizioni straniere, *Ronald and the Wizard Calico*, Hutchinson, London 1969 e Picture Lions Collins, London 1973.

G. Rodari, *Castello di carte*, Ugo Mursia & C., Milano 1963, copertina, risvolti, frontespizio, 28 ill. a colori.

E. Luzzati, *La gazza ladra*, Ugo Mursia & C., Milano 1964, copertina, risvolti, frontespizio, 17 ill. a colori.

E. Luzzati, *Alì Babà e i quaranta ladroni*, Emme edizioni, Milano-Zanichelli Ed., Bologna 1968, copertina, 16 ill. a colori. Edizioni straniere, *Alì Babà and the Forty Thieves*, Pantheon Books, New York 1969; *Alì Babà und die Vierig Raüber*, Ellerman, Munchen 1969; *Alì Babá*, L'école de Loisons, Paris 1969.

Bill Martin jr., *Whistle Mary, Whistle...* an old jingle adapted by B.M. with hand lettering by Ray Barber Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York 1970, copertina, frontespizio, 30 ill. a colori.

E. Luzzati, *The Magic Flute*, from the opera composed by W.A. Mozart, Basil Blackwell, Oxford 1971, sovracoperta, frontespizio, 20 ill. a colori.

E. Luzzati, *La tarantella di Pulcinella*, Emme edizioni, Milano s.d. (1971), copertina, 15 ill. a colori. Edizione straniera, *Punch and the Magic Fish*, Dent, London 1972.

E. Poi, *L'uccellino Tic Tic*, Einaudi, Torino 1972, n. I della collana « Tantibambini » diretta da B. Munari, copertina, 11 ill. a colori.

D. Ziliotto, *Il viaggio di Marco Polo*, tratto dal cortometraggio a cartoni animati realizzato da G. Gianini e E. Luzzati, ERI, Torino 1972, copertina, 132 ill. a colori. Edizioni straniere, *The Travels of Marco Polo*, Dent, London 1975, *Ich, Marco Polo*, Ellerman, München 1977.

E. Luzzati, T. Conte, *Bimbo recita*, Emme edizioni, Milano 1974, contenitore, 12 disegni per costumi, 6 bozzetti per scenografie, 2 manifesti a colore.

I. Lepscky, *Voglio comperare una tazza gialla con una ochetta blu*, Einaudi, Torino 1974, n. 33 della collana « Tantibambini » diretta da B. Munari, copertina, 7 ill. a colori.

I. Calvino, *Il principe Granchio e altre fiabe italiane*, Einaudi, Torino 1974, copertina, 30 ill. a colori.

I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, Einaudi, Torino 1975, n. 61 della collana « Libri per ragazzi », copertina, 9 ill. a colori, 1 b. e n.

R. Cirio, *Dodici Cenerentole in cerca d'autore*, Quadragono libri, Conegliano 1976, copertina, 14 ill. a colori, 1 b.n.

M. Snunit, *Walking and talking with Yoav*, Sifriat Poalim, Tel Aviv 1976, copertina, risvolti, 22 ill. a colori.

G. Limentani, *Gli uomini del libro*, Adelphi, Milano 1976, copertina, 11 ill. a colori.

E. Luzzati, T. Conte, *Facciamo insieme teatro*, Einaudi, Torino 1977, copertina, frontespizio, 12 ill. b. e n.

E. Luzzati, *C'erano tre fratelli*, Emme edizioni, Milano 1977, copertina, frontespizio, 12 ill. a colori.

E. Luzzati, G. Davico Bonino, *Orlando in guerra*, Stampatori ed., Torino 1979, copertina, 4 ill. a colori, 11 b. e n.

E. Luzzati, *La Cenerentola di Rossini*, Emme edizioni, Milano 1979, edizione numerata, 6 litografie a colori.

E. Luzzati, *Il flauto magico*, Il Bisonte, Firenze 1979, 6 litografie a colori, edizione numerata.

D. Ziliotto, *Sundiata*, Mondadori, Milano 1980, copertina, 33 ill. a colori.

G. Limentani, *Il vizio del faraone*, Stampatori ed., Torino 1980, copertina, 15 ill. b.n.

Per l'attività di illustratore di libri per l'infanzia, Luzzati riceve nel 1967 il Premio Bratislava.
Nel 1972 espone alla Biennale di Venezia nella sezione Grafica Sperimentale.
Del 1979 è una mostra bibliografica a cura di Mario Quesada alla Libreria Giulia, Roma.

Cartoni animati realizzati insieme a Giulio Gianini

Cortometraggi:

I paladini di Francia, 1960
Castello di carte, 1962
La gazza ladra, 1964
L'Italiana in Algeri, 1968
Alì Babà, 1970
Pulcinella, 1973
C'erano 3 fratelli (1979)
La donna serpente (1979)
La ragazza cigno (con Jan Trmal 1979)

Mediometraggi (realizzati per la TV italiana):

Marco Polo, 1972
Turandot, 1974
L'augellin bel verde, 1975

Lungometraggi:

Il flauto magico, 1978

Il *Pulcinella* ottiene nel 1973 il I premio al Festival di Mosca e la *nomination* al premio Oscar nel 1974.
La gazza ladra ottiene nel 1965 la *nomination* al premio Oscar e nel 1980 è scelto fra gli otto migliori cortometraggi di animazione da una giuria internazionale di critici per conto del BILIFA.

Stampato da Luciano Chiovini in Roma
nel mese di dicembre 1980

lire 12.000
(11.765)